

ETIENNE LEROUX AS SIKLUSBOUER

deur

HENDRIK PETRUS VAN COLLER

PROEFSKRIF

voorgelê ter vervulling van  
die vereistes vir die graad

DOKTOR IN DIE LETTERE EN WYSBEGEERTE

in

AFRIKAANS EN NEDERLANDS

FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE

aan die

RANDSE AFRIKAANSE UNIVERSITEIT  
PROMOTOR : PROF. F.I.J. VAN RENSBURG

Die Etienne Leroux-projek  
Departement Afrikaans en Nederlands  
Universiteit van die OVS

NOVEMBER 1980

tlik  
e studie:

Litera=  
ng.

et ge=  
krif,  
burg)  
tyd in

esente

le  
l,

e  
van  
erk.

nie.  
e

e  
sing  
e

## VOORWOORD

Ek wil graag die volgende persone en instansies hartlik bedank vir hul bydrae tot die voltooiing van hierdie studie:

- my ouers wat my altyd aangemoedig en gesteun het.
- my vrou en kinders vir hul liefde en geduld.
- die personeellede van die Instituut voor Algemene Literatuurwetenskap, Utrecht, vir hul teoretiese skoling.
- die twee Departementshoofde onder wie ek gewerk het gedurende die tyd van voltooiing van hierdie proefskrif, te wete Professore Stoffel Nienaber (Pietermaritzburg) en Jan Senekal (Bloemfontein). My navorsing is altyd in hul akademiese beplanning verreken.
- Professor Jan Senekal vir die bekendstelling van resente teoretiese studies.
- Professor P.J. Nienaber, Direkteur van die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, vir die beskikbaarstelling van navorsingsmateriaal.
- Dr. Charles Malan vir die beskikbaarstelling van die Etienne Leroux-navorsingsprojek en die organisasie van verskeie Leroux-selfdoeneenhede waaraan ek kon meewerk.
- Mnr. Daniël Hugo vir sy proefleeswerk en die talle nuttige wenke en kritiese opmerkings.
- Professor F.I.J. van Rensburg sonder wie se leiding hierdie proefskrif nie sy finale beslag sou kon kry nie. Ek dank hom in besonder vir sy menslike en akademiese integriteit.
- Soli Deo Gloria!

Geldelike bystand van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing ten opsigte van die koste van hierdie navorsing word hierby met dankbaarheid erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is my eie en nie dié van die R.G.N. nie.

INHOUD

	<u>Bladsy</u>
OPSOMMING	i
<u>HOOFSTUK I</u>	
<u>TEORETIESE ORIËTERING</u>	1
I. Voorlopige definiëring van die begrip siklus	1
II. Voorlopige Bestek	2
III. Die siklus in die prosa	15
IV. Skema van die instansies betrokke by en/of aanwesig in die verhalende literêre werk	19
<u>HOOFSTUK II</u>	
<u>DIE SIKLIESE ELEMENT IN LEROUX SE OEUVERE:</u>	
<u>'n RESEPSIEGESKIEDENIS</u>	22
Vooraf: Inleiding en algemene oorsig	22
I. <i>Die eerste lewe van Colet</i>	31
II. <i>Hilaria</i>	33
III. <i>Die mugu</i>	35
IV. <i>Sewe dae by die Silbersteins</i>	39
V. <i>Een vir Azazel</i>	40
VI. <i>Die derde oog</i>	44
VII. <i>18 - 44</i>	46
VIII. <i>Isis Isis Isis</i>	48
IX. <i>Na'Va</i>	50
X. <i>Magersfontein, o Magersfontein!</i>	51
<u>HOOFSTUK III</u>	
<u>DIE SIKLIESE ELEMENT IN LEROUX SE OEUVERE: DIE</u>	
<u>EESTE SIKLUS</u>	55
Inleiding	55
<i>Die eerste lewe van Colet</i>	58
<i>Hilaria</i>	68
<i>Die mugu</i>	91
Bestek	133
<u>HOOFSTUK IV</u>	
<u>DIE TWEEDE SIKLUS</u>	139
<i>Sewe dae by die Silbersteins</i>	139
<i>Een vir Azazel</i>	184
<i>Die derde oog</i>	198
Herhalende beelde, beskrywings en motiewe	216
Ten besluite	219

## Inhoud (vervolg)

	<u>Bladsv</u>
<u>HOOFSTUK V</u>	
<u>DIE DERDE SIKLUS</u>	
	225
Inleiding	226
18 - 44	237
Die narratologiese struktuur van 18 - 44	258
Skakeling met die res van die oeuvre	260
<i>Isis Isis Isis</i>	263
<i>Na'Va</i>	289
<i>Na'Va</i> as afsluiting van die derde siklus	317
Skakeling met die eerste siklus	321
Verwysings na die tweede siklus	324
Verwysings na die werke in die derde siklus	325
Bestek	333
<u>HOOFSTUK VI</u>	
<u>SLOT</u>	
	336
Die grondpatroon van Etienne Leroux se siklus van siklusse	341
Die romansiklus in kontekstuele verband	342
Evaluering	349
<i>Magersfontein, o Magersfontein!</i> en daarna	353
<u>BIBLIOGRAFIE</u>	357

ZUSAMMENFASSUNG : ETIENNE LEROUX ALS ZYKLUSDICHTER

Die dieser Untersuchung zugrundeliegende Hypothese war, dass Etienne Leroux's Gesamtwerk bis und mit dem Roman *Na'Va* im ganzen ein Zyklus sei. In der theoretischen Auseinandersetzung im Kapitel I der Vorliegenden Dissertation wird die Folgerung gezogen, dass der Begriff "Zyklus" formuliert werden könne als "ein in autonome Teile gegliedertes Ganzes, das einen festen Kern (Thema, Charakter, Geschehen) hat, das immer wieder abgewandelt und wiederholt wird im jedem einzelnen Teil, der aber jeweils nie die Gesamtbedeutung des ganzen Zyklus ausdrücken kann. Im Zyklus wird notwendigerweise stets zurückgegriffen auf den Anfang, was eine Zirkelbewegung bewirkt. Der Anfangszustand wird jedoch nie genau wiederholt, weil sich inzwischen ein Entwicklungsprozess vollzogen hat."

Im Kapitel II wird die Rezeptionsgeschichte von Leroux's Werk erforscht mit Hervorhebung der impliziten und expliziten Wahrnehmung des zyklischen Bauprinzips. Es zeigte sich, dass F.I.J. van Rensburg der erste war, der die zyklischen Tendenzen in Leroux's Werk erkannt hat. Nach seiner Studie in der Zeitschrift *Standpunte*, "Etienne Leroux as siklusbouer" wird Leroux's Werk fast durchwegs von allen Kritikern einen Zyklus oder eine Reihe genannt.

Die erste Trilogie wird in Kapitel III analysiert, und zwar mit besonderer Berücksichtigung des Teilromans, *Die mugu*. Es zeigt sich, dass es nicht nur Bindeglieder in dieser Trilogie gibt, wie etwa Beschreibungen, Motive, u.s.w., sondern auch dass *Die mugu* zwar seine Vorgänger abschliesst, diesen teils aber auch interpretiert. Der erste Zyklus kommt also zustande durch regressive Koppelung.

In Kapitel IV zeigte sich, dass der zweite Zyklus anders zusammengestellt worden ist. *Sewe dae by die Silbersteins* umfasst einen Urkomplex von Motiven und Strukturen in der zweiten Trilogie. Die präzise Konzept wird befestigt durch

die Aufnahme von zahlreichen Vorausdeutungen in diesen Zyklus. Die notwendige Einheit erfolgt vor allem durch die Wiederholung von Figuren und durch die Bezugspunkte, die immer wieder auftauchen. So wird etwa Dantes *La Divina Commedia*, die in *Die derde oog*, eine strukturbestimmende Rolle spielt, schon in *Sewe dae* und *Een vir Azazel* latent erkannt.

Kapitel V: Im Schlusszyklus läuft Leroux darauf hin das verzweifelte Suche des Lohnschreibers nach psychischer Integration abzubilden. Deshalb ist es wichtig diese Romane als Ganzheit zu lesen um der psychischen Entwicklung dieses Lohnschreibers folgen zu können. Sogar ein scheinbar verunglückter Roman wie *Isis Isis Isis* erfüllt eine wichtige Rolle als zyklisches Bindeglied. Aus der Analyse ergibt sich, dass 18 - 44 der beste Roman in diesem Zyklus ist, und zwar aufgrund der meisterhaften zeiträumlichen Strukturierung. Obwohl *Na'Va* eine grossartige Zusammenfassung dieses ganzen Zyklus ist, ist die Erzählweise nicht immer gelungen. Ausserdem wird die Stimme des Verfassers deutlich hörbar.

Im Schlusskapitel wird Leroux's Zyklus innerhalb eines breiteren Rahmens analysiert. Sein grosser Zyklus hat inzwischen einen besonderen, ja sogar internationalen Ruhm errungen. Diese These findet, dass Leroux's neun Romane eine aus verschiedenen Teilen gebildete Ganzheit darbietet, die trotz der stilistischen Vielfalt eine Einheit formen. Schon seine ungeheure Originalität schafft aus diesem Zyklus ein literarisches Wahrzeichen.

## HOOFSTUK 1

### TEORETIESE ORIËNTASIE

F.I.J. van Rensburg verwoord in 'n indringende artikel<sup>1)</sup> die hipotese dat die oeuvre van Etienne Leroux as 'n siklus gedefinieer en geëvalueer kan word. Vanweë ruimtebeperking en die feit dat Leroux se negelukkig toe nog onvoltooi was, kon Van Rensburg sy geformuleerde hipotese nie aan uitgebreide toetsing onderwerp nie. Hoewel die onderhawige studie op onafhanklike wyse 'n siklusdefinisie wil formuleer en toets volgens Popper se bekende hipoteties-deduktiewe metode, sal dit ook toetsing wees van die hipoteses van Van Rensburg en Van der Walt.<sup>2)</sup>

Hoewel hipoteses (en teorieë)<sup>3)</sup> nooit bewys kan word nie, kan hul wel gevalsifiseer word. Dit spreek dus vanself dat 'n hipotese sō geformuleer moet word dat dit maklik aan toetsing onderwerp kan word.<sup>4)</sup> Om toetsing te vergemaklik moet die subjek van die wetenskaplike ondersoek geredelik vervangbaar wees. Anders is *intersubjektiwiteit*, wat Beerling en andere as van primêre belang vir 'n wetenskaplike ondersoek ag,

- 
1. Van Rensburg, F.I.J.: "Etienne Leroux as siklusbouer" in *Standpunte*, jg. 25, nr. 6, Augustus 1972, pp. 13-26.
  2. Van der Walt, P.D.: *Mené Tekél*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, 1969, p. 168. (Oorspronklik *Standpunte*, Desember, 1967).
  3. Hempel, Carl G.: "Explanation in Science and History" in P.H. Niddith (red.): *The Philosophy of Science*, Oxford U.P., London, 1971, pp. 54-80, sê dat die wetenskaplike teorie wat die mees bevredigende verklaring sal bied vir 'n fenomeen of menslike gedrag, verkies behoort te word.
  4. Beerling, Kwee, Mooijen Van Peursen (1974) stel dit ook as een van hul eise vir 'n wetenskaplike metode dat die wetenskaplike self krities moet staan teenoor die uitkomst van sy bevindinge en bewus moet wees van die voorlopiegheid daarvan.

volkome uitgesluit.<sup>5)</sup>

Daar sal dus getrag word om die (subjektiewe) belewing van Leroux se oeuvre in objektief-kontroleerbare terme te verwoord ten einde toetsing te vergemaklik.

## I . VOORLOPIGE DEFINIËRING VAN DIE BEGRIP "SIKLUS"

Binne die vroeër geformuleerde hipotese ten aansien van die oeuvre van Leroux, word ook 'n literêre begrip gehanteer: *siktus*, wat eweneens verheldering vra.

Deur die ondersoek van teoretiese geskrifte, woordeboeke, ensiklopedieë en ander (in intensie) eksak-geformuleerde geskrifte sou 'n mens so 'n werkhipotese van die begrip *siktus* kon verwoord, uiteraard ook as heuristiese hulp. Aangesien daar weinig geskryf is oor hierdie term as literêre begrip, afgesien van verspreide los opmerkinge, word daar vervolgens in groter detail gekyk na twee redelik resente studies oor die sikliese bouprinsipe in die literêre werk. Hoewel beide studies poësie-gerig is, is die uitgangspunte totaal verskillend en bied hulle die geleentheid om hierdie begrip vanuit twee invalshoeke nader te ondersoek.

Gedigsiktus  
Edna S. Deudney (1971 71) definieer die gedigsiktus aanvanklik in breë terme, ná 'n woordeboekverkenning, soos volg:

"Die gedigsiktus is 'n geheel van outonome dele wat sentreer in en kring om 'n sentrale tema. Dit word gekenmerk deur standhoudende elemente, elemente wat in ontwikkeling begrepe

- 
5. "Het is uiteraard nog altijd de mens die wetenschap bedrijft (...) maar elk subject kan door een willekeurig ander subject - met uiteraard een gelijkwaardige aanleg, belangstelling, intelligentie en vooropleiding - worden vervangen" (1974, 15). Die probleem van toetsing in die literatuurwetenskap en die rol van die leser is problematies. Sien ook: Mooij, J.J.A.: "Over de methodologie van het interpreteren van literaire werken, *Forum der Letteren* (4) 1963, pp. 143-165 en Wellek, R. en Warren, A.: *Theory of Literature*, Penguin Books, 1968, p. 249.

is, aaneengeskakeldheid van die konstituerende eenhede deur progressie in die tema en uitdruklike tydsopvolging."

Ná die verkenning van vyf siklusse uit verskeie taalgebiede<sup>6)</sup> blyk dit dat die voorlopige definisie aangevul kan word met die volgende:

- 1) Elkeen van die genoemde vyf siklusse se sentrale tema hou verband met die bestaanswording van òf 'n enkele persoon òf die mens in die algemeen.
- 2) Gedigsiklusse kan ook onderling verskil ten opsigte van die wyse waarop die sentrale tema in die tyd voltrek word. "Simultane voltrekking" staan direk teenoor "liniêre voltrekking" met as tussengebied 'n versoening van hierdie uiterstes.
- 3) "Simultane voltrekking" hou verband met *standhoudende elemente*, teenoor *ontwikkellende elemente* wat die "liniêre voltrekking" kenmerk. Hoewel byvoorbeeld ontwikkelende elemente mag oorheers in 'n siklus, is standhoudende elemente telkens ook aanwesig.
- 4) "Alle gedigsiklusse", is Deudney se gevoltrekking, "beskik oor een besondere standhoudende element, naamlik die telkens terugkerende formele patroon van meerkantige sirkelsluiting wat die eenheidsprinsipe is van al die strukture van die siklusse".<sup>7)</sup>

Deudney se gevolgtrekking is dat die gedigsiklus blykbaar altyd te make het met bestaansverandering. Omdat bestaan veelkantig is, moet die veraanskouliking daarvan wesenlik veelkantig wees. Hierdie bestaansverandering wat eintlik *bestaansvervolmaking* is, vind sy uitdrukking in die "meerkantige mandala-struktuur" wat hierdie proses simboliseer - dit is dan

---

6. Te wete: "Four Quartets" van T.S. Eliot, "Duineser Elegien" van R.M. Rilke, "Verzen 1897" van J.H. Leopold en "Diereriem" en "Kroniek van Kristien" van D.J. Opperman.

7. Op.cit., p. 171.

die ideële vorm van die siklus, aldus Deudney. Volgens haar impliseer *outonome dele* in haar aanvanklike definisie kompleentêre verskeidenheid, "en dit is basies wat die styl=figuur van sirkelsluitende meerkantigheid is".<sup>8)</sup>

"Kring om" en "sentreer in" in die aanvanklike definisie het te make met die ontwikkelende en standhoudende elemente. Of die sentrale tema nou voltrek word simultaan of liniêr, die ordeningsprinsipe in die tyd in beide gevalle is volgens Deudney "die mandala-struktuur van meerdimensionele sirkel=sluiting".<sup>9)</sup> Tyd as 'n standhoudende element vind sy uitdrukking in die ewige kringloop van bestaan (simultane voltrekking) en tyd as kontinuum (liniêre voltrekking) in die vorm van 'n liniêre spiraal.

Oplaas kom sy tot die gevolgtrekking dat, hoe die gedigsiklus ook al benader mag word, dit seker is "dat al die strukture onderworpe is aan die inherente vormwil van Bestaansvervolmaking, wat elke struktuurmoment magneties in die struktuur intrek volgens die eenheidsprinsipe van meerdimensionele sirkelsluiting (...). Die totale omvattende siklustema, sowel as die kleinste klankmoment, gee gestalte aan die Mandala van Bestaan."<sup>10)</sup>

*Gedigsiklus* In teenstelling met Deudney definieer Leon Strydom die siklus kort en klaar as:

"die ontwikkeling van 'n tema in kontinue tyd en ruimte sodat die gedigte onderling in volgorde onverwisselbaar is."

*Na!* Die Reeks of Serie, sê Strydom, is daarenteen "die herhaling van 'n tema in diskontinue tyd en ruimte sodat die gedigte in volgorde verwisselbaar is."<sup>11)</sup> (kursivering <sup>hier</sup> van my).

8. Ibid., p. 174.

9. Ibid., p. 175.

10. Ibid., p. 179.

11. Strydom, Leon: *Oor die eenheid van die digbundel - 'n Tipologie van gedigtegroepe*, Academica, Pretoria, Kaapstad, 1976, p. 13.

Waar die totaalbetekenis van 'n siklus dus verander word deur die omwisseling van gedigte, gebeur dit nie in die geval van 'n Reeks nie.

Strydom probeer 'n bydrae lewer tot die benadering en bestudering van "gedigtegroepe en digbundels wat in die geheel" as strukturele eenhede gelees wil word.<sup>12)</sup> In hierdie tipologie van gedigtegroepe word twee onderskeidende prinsipes onderken wat volgens hom ten grondslag lê aan die wyse waarop gedigtegroepe opgebou word, naamlik die siklus en die reeks of serie. Sowel die siklus as die reeks is ideaaltipes, ideële konstruksies waaraan geen groep gedigte volkome kan beantwoord nie. Daarom kan Strydom sê dat, suiwer tipologies beskou, die konkrete literêre werk alleen te beskryf is aan die hand van eienskappe van beide tipes.<sup>13)</sup>

Strydom se "logiese onderskeiding" van siklus en serie hang volgens hom saam met Roman Jakobson se opvatting van taalkommunikasie, 'n opvatting wat huitjie en muitjie van toepassing gemaak word op die verskil tussen siklus en reeks. Soos taalkommunikasie tot stand kom deur *seleksie* en *kombinasie* van taalelemente tot sintagmas, so berus die totstandkoming van 'n gedigtegroep op beide siklus- en serie-elemente: die inherente kombinasie - defek van die serie is byvoorbeeld slegs te verhelp deur die voordele van die siklus te benut.

*Voordele / Waardebepaling*  
Die siklus as tipe het baie moontlikhede, maar ook beperkinge, aldus Strydom. Die kontiniteitsbeginsel van die siklus is by uitstek geskik vir die vergestaltung van 'n proses wat hom in die tyd afspeel. 'n Gevaar is egter dat te veel vertel word ("geëpiseer word") en dat ballas voorkom. So kan ook slegs 'n eksterne samehang of 'n eenduidige betekenis teweeggebring word, weens 'n gebrek aan verwickeling en verskeidenheid. Voorts kan die verloop van die gebeure vanselfsprekend

---

12. Op.cit., p. 7.

13. Strydom sê in hierdie verband: "Die tipe is 'n abstraksie. Dit is nie 'n empiriese objek nie maar 'n konstruksie van die teoretikus. Die literêre werk staan teenoor die tipe in 'n konkreet-abstrak-relasie; nie as enkelvoud teenoor meervoud nie" (p. 13).

word en as gevolg van 'n sekere outomatisering selfs vervelig word.

Voordeel  
Strydom sê verder dat die ontwikkeling van 'n tema in sy siklus-definisie progressie veronderstel en dat dit 'n logies-chronologiese opeenvolging veronderstel. Maar dan "intrinsieke kontinuïteit eerder as ekstrasieke kontinuïteit; interne intrige, *plot* eerder as 'n aaneenryging van eksterne gebeurtenisse".<sup>14)</sup> As gevolg hiervan én vanweë die interessante moontlikhede wat die siklus bied vir die tydsaanbod, kan Strydom sê dat die siklus die potensie het vir verwikkeld, diversiteit en samehang.<sup>15)</sup>

Die siklus waarborg egter nie *eenheid* nie en dit is slegs te verkry deur die gebruikmaking van serie-aspekte. As die grootste gevaar van die siklus noem Strydom die oop en atektoniese struktuur daarvan. Dit is slegs aan te vul deur gebruikmaking van *herhalende* middele wat hy reeds as 'n kenmerk van die Reeks gedefinieer het. Deur herhaling word nie net 'n groter verwikkeldheid daargestel nie, maar word die gedigte as *groep* aan die leser opgedring. Die effek is dat die leser kennis neem van 'n hele vlegwerk van patrone in onomstelbare verband. Aandag word dus verskuif van die enkele teks na die hele groep.

'n Noodwendige einde is ook altyd 'n groot probleem by 'n siklus. Om dit te bereik, maak die digter gebruik van verskeie hulpmiddele, wat Strydom almal tuisbring onder die gemeenskaplike noemer: herhaling.

Die herhalingsprinsipe lê ook ten grondslag aan die sogenaamde ringkomposisie, 'n ordeningsprinsipe wat Strydom in groot detail behandel. Die geslotenheid en selfstandigheid van 'n

14. *Ibid.*, p. 16.

15. Hierdie eienskappe word hier vermoedelik gebruik omdat hulle vir Strydom belangrike waardekonstituerende kriteria is: vgl. Strydom, Leon: "Iets oor die 'wat' en 'hoe' van die Literatuur" in *Tydekrif vir Geesteswetenskappe*, Jaargang 15, nr. 5, Desember 1975, p. 326.

gedigtegroep kan deur sirkel- of spiraalsluiting tot stand gebring word: "dit rig ook die aandag op die immanente geskakeldheid van die gedigte, op die wyse waarop die werk aangebied word".<sup>16)</sup> Strydom stel dit egter duidelik dat die ringvormige opbou nie behoort tot die eiegoed van die siklus nie: "as herhalingsmoment is die ringkomposisie in 'n siklus 'n kompensasie van tekorte deur middel van Serie-effekte".<sup>17)</sup> Dit is 'n uitspraak wat myns insiens onwaar is en deur die latere ondersoek ook geloënstraf sal word. Sirkelsluiting is 'n wesenskenmerk van die Siklus.

Strydom se opmerkinge ten aansien van die Reeks (en Serie) is nie direk van toepassing op ons onderwerp nie. Hy benadruk egter die belangrikheid van die herhalingsprinsipe vir 'n werk en wys telkens daarop dat die herhalingsprinsipe tuishoort onder die Reeks-eienskappe. Siklus en serie staan dus dialekties teenoor mekaar; die een vul die strukturele nadeel van die ander aan.<sup>18)</sup> Hierdeur beweer hy myns insiens ten onregte dat die siklus 'n inherente defek het. Strydom neem Jakobsonse begripsapparaat te geredelik oor vir 'n nie-analoë geval. Strydom is inderdaad besig om "graadverskille (te) verhef tot soortverskille",<sup>19)</sup> wat ook aanleiding gee tot sy verskraling van bv. die siklus as soort.

Uit die voorafgaande blyk dit duidelik dat Deudney en Strydom se siklus-definisies mekaar nie volkome dek nie; hoewel hul belangrike elemente gemeen het. Beide Deudney en Strydom stel hul onderskeie definisies aan toetsing bloot en is in hoë mate kontroleerbaar. Aanvanklik het Deudney se definisie

---

16. Strydom, Leon, 1976, p. 20.

17. Ibid.

18. "En dit verklaar dan ook waarom 'n gedigtegroep in die werklikheid gewoonlik 'n samegestelde of komplekse struktuur vertoon; die ideaaltipe waarborg nie strukturele eenheid nie", Strydom, op.cit., p. 25.

19. Brink, André P.: "Bedenklike teorie, flinker praktyk: twee verhandelinge" in Standpunte, Derde reeks, Jaargang 30, nr. 6, Desember 1977, p. 49.

'n voorlopige karakter en dit word algaande aangepas en uitgebrei. Oplaas is dit 'n omvattende definisie waaronder 'n paar gedigtegroepe tuisgebring sal kan word. Hoe groter die bundeling van onderskeidende kenmerke, hoe kleiner sal die korpus wees. Deudney se werkwyse vloei logies voort uit wat sy haar ten doel stel: definiëring van die begrip *gedig= siklus*. Strydom daarenteen probeer 'n definisie daarstel om 'n groot korpus hanteerbaarder te maak.<sup>20)</sup> Daarom is dit ook 'n definisie met 'n minimum aantal tipe-bepalende kenmerke.

Waar Deudney empiries toetsbaar is, is Strydom dit nie, want die tipologie "behoort tot die instrumentarium van die ondersoeker en *nie* tot die empiriese materiaal nie."<sup>21)</sup> Die praktiese gedeelte van sy studie is as't ware die regverdiging vir sy teorie. Brink noem dit "besonder verdienstelike teksondersoeke (...) bederf deur onaanvaarbare definiëring en literêr onhoudbare uitgangspunte".<sup>22)</sup> Wat belangrik is, is dat Strydom se opmerkings dus slegs geld as interpretasiehulp by gedigtegroepe of bundels wat as strukturele eenhede beskou kan word.

## II . VOORLOPIGE BESTEK

Deudney se stelling dat die gedigsiklus " 'n geheel van outonome dele" is, sou bevraagteken kon word of nader gekwalifiseer moet word. Haar bedoeling is waarskynlik dat die siklusgedig ook buite die siklus selfonderhoudend en daarmee selfverklarend is. Hy kry iets by as hy in die siklus gelees word, maar dit is iets geheels wat hy bykry, nie byvoorbeeld ten opsigte van 'n bepaalde onderdeel nie. Dit is 'n vraag wat na aanleiding van Leroux se oeuvre verdere aandag verdien.

---

20. "Sonder om te verval in normatiewe voorskrifte stel die tipologie 'n ordenende prinsipe daar wat die veelheid en verskeidenheid van materiaal oorsigtelik, hanteerbaarder en beskryfbaar maak", Strydom, op.cit., p.12.

21. Ibid., p. 15.

22. Brink, op.cit., p.51.

Hoewel dit 'n terminologiese kwessie is, wil dit voorkom of opname in groter verband tog 'n prysgawe van outonomie impliseer. Vreemd genoeg, kom Deudney self implisiet tot hierdie gevolgtrekking. Haar afwykende "nuwe" interpretasie van Leopold se bekende "Om mijn oud woonhuis peppels staan"<sup>23)</sup> ontstaan *juis* omdat sy in ag neem dat hierdie gedig deel is van 'n groep gedigte, wat as siklus 'n totaalbetekenis het wat individuele gedigte se afsonderlike betekenis beïnvloed.

Volgens Strydom (1976, 11) kan elemente van een gedig ook deel wees van die struktuur van 'n ander gedig sonder dat die selfgenoegsaamheid van die gedig daardeur in die gedrang kom: "intendeel, die onderlinge wisselwerking van gedigte is dan juis een van die aspekte waardeur gedigoutonomie tot stand kom". Die bundelverband dien slegs as nuttige agtergrond. Later laat hy hom soos volg uit: "En waar elke literêre element, elke gedig gelyktydig deel in 'n akkumulاسie van verskillende patrone, kan die leser hom eenvoudig nie blind staar op 'n afsonderlike gegewe nie omdat die teks, die sisteem van leidrade, 'n kennisname van die gedigtegroep as geheel gebied" (my kursivering).<sup>24)</sup> Hierdeur relativeer Strydom myns insiens sy vroeëre uitspraak. In hierdie vroeë stadium lyk dit asof dit hier gaan om 'n fundamentele vraag: hoe opname in 'n groter geheel die outonomie van die enkelwerk raak. Vir my is dit logies dat die enkelwerk nie onaangetas bly deur sodanige opname in 'n groter verband nie.<sup>25)</sup> Hoewel dit 'n kwessie van betekenis eerder as waarde mag wees, blyk dit onomstootlik dat die outonomie van die enkelwerk in die gedrang kom. Hierop word later teruggekom.

---

23. As reaksie op die ontleding van Scholtz, H. van der Merwe en Hel-  
linga, W.Gs. in hul *Kreatiewe analise van taalgebruik*, J.L. van  
Schaik, Pretoria, 1955, p. 52 e.v.

24. *Op.cit.*, p. 17.

25. Vgl. ook: Van Coller, H.P.: "Drie gedigte" in *Standpunte III*,  
Jaargang XXIX, nr. 1, Februarie 1974.

Vir Strydom hoort die ontwikkeling van 'n tema by die eien=skappe van die ideële siklus, maar nie die herhaling van 'n tema nie (hoewel hy dit tog sê van die konkrete siklus). Deudney weer beklemtoon juis die feit dat beide ontwikkeling én herhaling aanwesig is in 'n siklus, hoewel een sal oor=heers en die ander feitlik as ondertoon sal meeklink. Ont=wikkeling sonder herhaling is feitlik ondenkbaar want ontwik=keling impliseer juis herhaling van 'n konstante gegewe plus 'n toevoeging tot hierdie konstante (weens ontginning); nie die konstante gegewe verander nie, wél die "plus-element". Daarom is dit miskien ook nie vreemd dat *ontwikkeling* een van die grootste gemene delers by Strydom en Deudney is nie.

Die formele patroon van meerkantige sirkelsluiting vorm, vol=gens Deudney, deel van alle siklusse se struktuur. Hoewel dit met groot stelligheid beweer word, bly dit slegs hipote=ties, soos ook haar uitspraak dat gedigsiklusse blykbaar op die een of ander wyse verband hou met bestaansverandering. Laasgenoemde bewering lyk egter waarskynliker, want aangesien 'n siklus skynbaar telkens *ontwikkel, en daarom verandering* as gegewe het, sou dit ook maklik met bestaansontwikkeling of -verandering in verband gebring kon word. Vir Deudney deter=mineer die "wat" van die siklus feitlik die "hoe" daarvan: "Bestaan is wesenlik veelkantig en verg dus 'n voltrekking wat in wese veelkantig is".<sup>26)</sup>

Wanneer Deudney by herhaling praat van die tematiese heen-en=weerbeweging in 'n siklus in 'n mandala-vorm as dit skematies voorgestel word, sê sy by implikasie dat gedigte onverwissel=baar is; dat hulle 'n noodwendige plek binne 'n groep het. Dit hou weer eens direkte verband met die definisie van Stry=dom. 'n Verdere ooreenkoms wat aan te toon is, is in die beskrywing van die wyse waarop die siklus se sentrale tema

---

26. *Op.cit.*, p. 17. Hierdie poging van Deudney om grondstowwe na hul strukturele potensies te herlei, bied interessante benaderings=moontlikhede t.o.v. die oeuvre van Leroux.

in die tyd voltrek word: Deudney se "liniêre aaneengeskakeldheid" is feitlik analoog aan Strydom se "kontinue tyd en ruimte".

Samevattend kan ons sê dat die siklus vir beide Strydom en Deudney 'n geheel van onverwisselbare dele is. Die sentrale ontwikkelende tema voltrek hom in die tyd en word herhaal (Deudney). Juis die ontwikkelende aard daarvan maak dit volgens Deudney geskik om 'n wordingsproses te verwoord.

Aangesien Deudney en Strydom se definisies mekaar nie volkome dek nie, lyk die gevolgtrekking gereverdigd dat daar ruimte is om op eie onafhanklike wyse tot 'n eie definisie te kom. Behalwe dat Deudney en Strydom se definisies aan toetsing onderwerp sal word, hou 'n onafhanklike ondersoek die voordeel in dat op 'n definisie van die *prosasiklus* gekonsentreer kan word. Ons sal vervolgens op die spoor van Deudney etlike *leksikon* - en ensiklopediese definisies onder die loep neem.

Die begrip *siklus* van die Grieks *KUKLOS*, beteken oorspronklik "kring" en dit beteken "in het algemeen een in zich zelf gesloten geheel".<sup>27)</sup> Hieruit volg logies dat die term *siklus* gebruik word om 'n groep verhale of gedigte te tipeer wat *kring* om die sentrale tema, gebeure of figuur - "in sich geschlossene Reihe zusammengehöriger

---

27. *Grote Winkler Prins, Elsevier, Amsterdam, Brussel, Sewende geheel nuwe druk, tweede opiaag, p. 109.*

Werke".<sup>28)</sup> Die "kring om" impliseer dat daar 'n middelpunt is, 'n sentrale kern wat naas die sentrale gebeure of persoon (byvoorbeeld Artur) ook 'n sentrale tema of motief kan wees."<sup>29)</sup>

\* Hierdie in sigself geslote geheel bestaan uit dele wat 'n samehang vertoon, gekenmerk word deur 'n sterk vormwil en in 'n bepaalde verband gegroepeer is - "a regular order of succession" kenmerk die geheel.<sup>30)</sup> Hierdie dele ontwikkel telkens die grondmotief of herhaal die tema (byvoorbeeld in die musiek is dit "a musical composition that employs the same theme in several movements"<sup>31)</sup>, maar geen enkele deel druk die

---

28. Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, Auflage 5, 1969.

Vir feitlik gelykluidende definisies sien ook:

(a) *Grote Winkler Prins*, p. 109: "Een aansluitend en samehangende geheel van (meestal epische) gedichten".

(b) *Encyclopaedia Britannica*, Micropaedia, Vol. III, William Benton Publisher, Chicago, 1974, p. 319: "A group of prose or poetic narratives, usually of different authorship, centering on a legendary hero and his associates".

(c) *The Oxford English Dictionary*, Vol. IIC, Oxford, 1933, p. 1298: "a series of poems or prose romances, collected round or relating to a central event or epoch or mythic history and forming a continuous narrative."

(d) *Cassell's Encyclopaedia of World Literature* (ed.) S.H. Steinberg, revised and enlarged in 3 volumes (gen. ed.) J. Buchana-Brown, Vol. I, 1973, p. 152: "a group of poems or other compositions round a central theme, hero, family, object or event".

29. *Die Grote Nederlandse Larousse Encyclopedie*, deel 7, Uitgeverij Schelkens en Giltray, N.V., S'Gravenhage, p. 639, noem as voorbeelde Jacques Perk se "Mathilde - cyclus" en Louis Couperus se *Boeken der kleine zielen*.

30. *The Oxford English Dictionary*, p. 1298.

31. *Websters' Third New International Dictionary of the English Language unabridged*, London, G. Bell and Sons, 1961, p. 563. Sien ook: *Encyclopaedia Britannica*, Micropaedia, p. 319 onder "cyclic technique": "Method of musical composition involving the repetition in a later movement or part of the piece, of motives, themes, or whole sections of music from an earlier movement; the intention of the composer is usually unification of the work".

sentrale (oorkoepelende) tema ten volle uit nie.<sup>32)</sup> Voorts kan die siklus gekenmerk word as 'n dinamiese proses, 'n omloop of kringloop, waarin die begintoestand weer bereik word na die deurloop van 'n paar fases.<sup>33)</sup> In die Artursiklus byvoorbeeld, is die gemeenskap waartoe Artur behoort, "the point of departure as well as the final goal to which the individual hero returns as a perfect knight after a series of adventures".<sup>34)</sup> Maar dit is nie bloot 'n terugkeer na die begin stadium nie - 'n ontwikkelingsgang het hom voltrek.<sup>35)</sup> Daarom is daar nie slegs sprake van "wiederholen" nie, maar ook van "erneuern".<sup>36)</sup> Dit impliseer verder dat daar 'n duidelike markeerbare begin en einde aan 'n siklus moet wees, anders sou die begintoestand en die terugkeer daarheen nie onderskeibaar wees nie. Hierdie proses sou eerder spiraalbeweging as sirkelbeweging genoem kon word, want dit is feitlik 'n terugkeer na 'n vroeë stadium wat (telkens weer) die ontwikkeling laat voortstu.<sup>37)</sup>

---

32. Von Wilpert, op. cit., p. 865: Die geschlossenheit des echten Zyklus beruht nicht nur auf der Aneinanderreihung von Ähnlichen, sondern auf dem inneren Bestreben, alles um das gleiche Thema als einen ungenannten, doch stets im Auge behaltenden Mittelpunkt kreisen zu lassen, der in keinen Teil vollständig anwesend ist, doch alle insgeheim miteinander verknüpft..."
33. *Websters' Third New International Dictionary of the English Language unabridged*, p. 563: ("A complete course of operations or events returning upon itself and restoring the original state".)
34. *Cassell's Encyclopaedia of World Literature*, p. 152 (Vol. I).
35. Dit beteken nie dat daar nie ook 'n proses van devolusie kan wees nie, vgl.: *Websters' Third New International Dictionary of the English Language unabridged*, p. 563: "Cycle: a period of time during which something becomes established, reaches a peak and declines".
36. *Meyer Grosses Konversations-Lexikon*, Sesde druk, Leipzig en Wene, Bibliographisches Institut, 1908, p. 1052.
37. Strydom, op.cit., p. 103 haal Otten, Kurt: "Gedankenentwicklung und Gruppenaufbau in Shakespeare's Sonetten der Freudesliebe" in *Die neueren Sprachen*, 1964, p. 4. aan: "... Spirale in der sich Gleiches immer wieder neu begibt, aber doch auf einer anderen Stufe und in einer gewandelten Form der Erfahrung, die den Durchgang durch die früheren Stufen voraussetzt."

As "outonoom" begryp word as selfstandig in eie reg, soos 'n literêre werk selfstandig is hoewel dit raakpunte het met die tyd van ontstaan én realisasie, met die werklikheid, met die literêre periode waarin dit staan, met die ander werke in dieselfde oeuvre - met ander woorde onafhanklik maar tóg afhanklik -, dan sou ek die voorlopige siklusdefinisie, wat as werkhipotese hanteer sal word, sō verwoord: "Die siklus is 'n in sigself geslote geheel van outonome dele wat kring om 'n sentrale kern (tema; persoon; gebeure; idee) en dié standhoudende kern voortdurend ontwikkel en herhaal in chronologiese, onverwisselbare volgorde, om oplaas, ná die ontwikkeling voltrek is, weer onafwendbaar terug te keer na die beginpunt, en wel in 'n gewysigde vorm sodat 'n *totaalbetekenis* daargestel word wat in geen een van die afsonderlike dele ten volle gerealiseer is nie".

Dit is dus duidelik dat die siklus as literêre soort eenheid waarborg. As 'n duidelike gemarkeerde geheel sal dit aandag opeis vir die totaalbetekenis wat in die samehang van alle dele daarvan aanwesig is. Omdat die ontwikkelingsbeginsel (wat ook devolusie of afwikkeling insluit) so 'n sentrale posisie inneem in die begrip siklus, is dit waarskynlik dat die siklus telkens wording of verwording sal uitdruk.

Die sikliese patroon vorm 'n integrale en dikwels sentrale vormbeginsel van verskeie wêreldgodsdienste, byvoorbeeld van religieë sō verskillend soos die Christelike godsdiens en die Boeddhisme."<sup>38)</sup> Campbell beweer ook dat die mite basies siklies van aard is; geboorte; dood; herlewing.<sup>39)</sup> Op grond hiervan sou die vraag gestel kon word of die siklus nie feitlik 'n argetipiese patroon is nie. Maar dan meer spesifiek : 'n argetipiese patroon wat bestaansevolusie of -devolusie uitdruk. Volgens Deudney is die skematiese voorstelling van die siklus 'n *Mandala* wat deur C.G. Jung aangetoon is as die argetipe

38. Sien bv. *Cassel's Encyclopaedia of World Literature*, p. 152 e.v.

39. Campbell, Joseph: *The Hero with a Thousand faces*, New York, Meridan Books, 1958.

van die volmaaktheid van individuele bestaan.<sup>40)</sup> In hierdie verband kan verwys word na 'n onlangse studie (Malan 1979, 179) waarin beweer word dat die bekende individuasiëproses van Jung, die poging om psigologiese heelheid te bereik, 'n reis oënskynlik in sirkels is, maar in feite 'n *spiraalvormige* proses is, soos die siklus trouens ook is. In die lig van bostaande sou die vraag gestel kon word of dit nie juis die siklus is wat die argetipiese proses van selfverwesenliking kan, selfs móét uitdruk nie. Die samehang "vorm en inhoud" is tot dusver te veel vanuit die "vorm"-hoek benader en die inhoudelike "eise" dikwels verwaarloos. Vir die onderhawige studie is bostaande vraag van die uiterste belang omdat dit al feitlik as 'n onomstootlike feit beskou word dat Etienne Leroux se romans telkens juis Jung se teorië as basis het en dat die romans telkens weer 'n individuasiëproses uitbeeld.<sup>41)</sup>

### III. DIE SIKLUS IN DIE PROSA

Sowel Deudney as Strydom se opmerkinge ten opsigte van die siklus is op die poësie gerig. Daarom kan hul afleidinge en bevindinge nie sonder meer op die prosa van toepassing gemaak word nie.

Daar is reeds gewys op die besondere probleem wat die begrip *outonomieit* oplewer. So beweer Gero van Wilpert dat elke gedig binne 'n gedigtegroep slegs 'n gedeelte van die oorkoepelende tema uitdruk. Die totale betekenis is groter as die som van individuele betekenis. Die interpretasie van enkelgedigte word dus ook beïnvloed deur die funksie wat die betrokke gedig vervul binne die groter geheel. Dit is nie altyd duidelik wat presies met die begrip *outonomieit* aan medeveronderstellings geïmpliseer word nie. Dit is egter van

---

40. Deudney, *op.cit.*, 1970, p. 173.

41. Sien bv. Van Coller, H.P.: *Die psigologiese en mitologiese agtergrond van "Die mugu" - 'n vergelykende studie*, ongepubliseerde doktorskripsie, Utrecht, 1974.

pas om dit onomwonde te stel dat die sogenaamde outonomieit van die literêre werk, al is dit met soveel apodiksie gepropageer, tog alleen maar 'n hipotese bly.<sup>42)</sup>

In die poësie is hierdie probleem egter nie so belangrik nie, want die groter geheel waarbinne die enkelgedig begrepe is, word as geheel aan die leser opgedring. Hierdie groter verband val gewoonlik des te makliker op omdat die verband veelal in bundelverband voorkom. Dit het 'n ander lesersrol tot gevolg, analoog aan dié in geval van 'n bundel as strukturele eenheid, waar die leser "veronderstel dat die bundel-titel 'n uiters gedronge prefigurasië is van die gedigte in die bundel".<sup>43)</sup> As sodanig rig dit die ondersoek. In elk van die afsonderlike gedigte vind ons 'n presisering van dit wat deur die bundel-titel opgeroep is. Die implikasië is duidelik : die leser sou ook 'n bundel as 'n geheel kon benader.

#### Siklus in die Prosa

Met die prosa is dit anders gesteld. Siklusse word selde of ooit eensklaps as 'n geheel gepubliseer.<sup>44)</sup> Die leser rig hom primêr op die enkelwerk, óók as gevolg van die feit dat veel meer tyd verloop tussen die verskyning van prosawerke as tussen die aparte gedigte van 'n siklus of bundel. Prosawerke doen dus meer outonoom <sup>footnote</sup>aan as gevolg van hul periodieke en afsonderlike verskyning. Daar sal dus ook wat die evaluering betref, veel meer klem gelê word op die enkelwerk, en daar sal dikwels uit die oog verloor word dat 'n werk deel uitmaak

- 
42. Aldus Corn. de Deugd in sy *Grondslagen der Literatuurwetenschap*, ongepubliseerde lesings, Rijksuniversiteit van Utrecht, 1973/4.
43. Strydom, Leon, op.cit., p. 47. Sien in hierdie verband ook Bekker, Pirow: *Die titel in die poësie*, Tafelberg, Kaapstad en Johannesburg, 1970, pp. 8-11; p. 23 e.v. et passim.
44. Lous Couperus se *Boeken der kleine zielen* en Emile Zola se *Rougon - Macquart-reeks* het ook nie as 'n geheel die lig gesien nie.

van 'n groter geheel.<sup>45)</sup> Verder is daar dikwels, soos in die geval van Leroux, geen oorkoepelende of samevattende titel om die leser te rig in sy realisasie soos in die geval van 'n bundel nie. In hierdie moeilike speurtog word die leser se rol nog onbenydenswaardiger wanneer hy gekonfronteer word met die werk van 'n kontemporêre outeur wat nog nie voltooi is en deur tydverloop as 'n geheel gemarkeer is nie. Die leser moet dus as't ware die einde van 'n siklus kan bepaal én die begin van 'n nuwe siklus.

Verwys terug

In die driehoeksverhouding sender-boodskap-ontvanger, is die leser se rol vroeër negeer, maar in die moderne semiotiese benaderings van bv. Van Dijk of Lotman staan dit sentraal. Die enkoderende funksie raak nie alleen belangriker in die moderne literatuurwetenskap nie, dit word ook moeiliker, gesien die moeiliker literêre werke wat die hele era van die modernisme kenmerk.<sup>46)</sup> Die moderne prosasiklus stel hoë eise aan die leser vanweë onder andere die feit dat 'n roman veel groter in omvang is as 'n gedig en veral oordeurdat 'n prosasiklus nie simultaan as 'n geheel tot stand kom nie.

Die rol van die sender sal ook noodwendig verander in die geval van 'n prosasiklus. Hy beheer die kommunikasiekanaal ten volle en hy sal dus informasie in sy boodskap moet inbou

---

45. Uit F.I.J. van Rensburg se radio-resensie van *Magersfontein, o Magersfontein!* ("Oor skrywers en boeke", 18.11.1976, p. 5) bly 'n duidelike bewuswees van hierdie probleem: "Met 'n skrywer soos Leroux weet 'n mens natuurlik nooit waartoe 'n mislukte boek op die duur kan lei nie. Vir al wat 'n mens weet, kan hierdie boek die inset van 'n nuwe siklus wees, of dit word. In so 'n bestel kan 'n latere werk 'n vroeë "lig" en dit tot op sekere hoogte regverdig". Leroux bevestig Van Rensburg se vermoede oor 'n nuwe trilogie in sy toespraak ten tye van die oorhandiging van die Hertzogprys (Julie 1979 te Kaapstad).

46. Sien ook: Levin, Harry: "What was modernism?" in *Refractions Essays on Comparative Literature*, Oxford University Press, New York, 1966, pp. 271-296.

om die leser se aandag te skerp vir die feit dat dit om 'n groter geheel gaan.

Die belangrikste hulpmiddel by die ontleding van 'n prosa-siklus is 'n verfynde kritiese apparaat (wat noodsaaklik is in 'n so gerigte ondersoek.) En dan glo ek dat hierdie verfyning juis op die terrein van die vertelpunt/verteller nodig is. In die poging om die totale boodskap te realiseer is dit nodig om die outeursvisie baie duidelik te agterhaal.<sup>47)</sup> En waar *prospeksies* en *retrospeksies* as noodsaaklike bindmiddels fungeer in 'n roman, sal dit ook in die groter geheel wat die siklus is, so wees. *Prospeksies* en *retrospeksies* is by uitstek geskik om die outeur se visie, idee of tema te benadruk of deur die skep van afwagting (prospeksie) of deur die gee van die teken van verwesenliking of albei. Daar is al by herhaling gewys op die sterk satiriese en ironiese inslag van Leroux se werk.<sup>48)</sup> Baie van Leroux se werke is al verguis, byvoorbeeld *Die derde oog*, deurdat hierdie wesenskenmerk genegeer is.<sup>49)</sup> Dit is my gevoel dat onnoukeurige lees die hoof-oorsaak vir dié ongefundeerde kritiek is.

In die geval van 'n komplekse outeur, soos Leroux, is dit noodsaaklik om terminologiese verwarring van meet af te voorkom. In die res van hierdie studie hanteer ek 'n paar onderskeidings en terme wat dikwels deurslaggewend vir my argumentasie sal wees, bv. die onderskeidings: *Konkrete outeur/abstrakte outeur/vertelsinstansie*. Ek is ook die mening toegedaan dat hierdie metode 'n hulpmiddel is om beter en fyner te lees. Die skematiese voorstelling van instansies betrokke by of in die

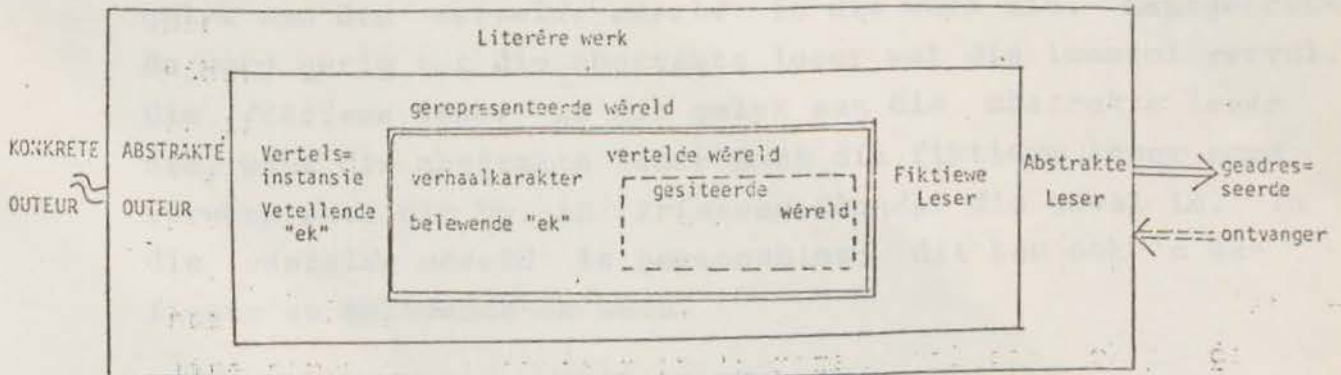
47. Vgl. Brink, André P. se woorde in sy indringende bespreking van J.P. Smuts se *Karakterisering in die Afrikaanse roman*: "... 'n uitspraak wat ons terugbring by die kern, die vertelsituasie, die vertelprosedure self..."., *op.cit.*, p. 53.

48. Sien bv. Malan, Charles: *Misterie van die alchemis*, Academica, Pretoria en Kaapstad, 1978, 197, pp. 64, 75, 144-147.

49. Vgl. Ds. D.F.B; de Beer se kommentaar, *Die Burger*, 11 November 1967.

literêre teks (volgens W. Schmid<sup>50</sup>) word dus nou reeds aan die orde gestel:

SKEMA VAN DIE INSTANSIES BETROKKE BY EN/OF AANWESIG IN DIE VERHALENDE LITERÊRE WERK



Buite die literêre werk as sodanig staan die konkrete outeur (bv. S.P.D. le Roux). Van hom is sekere aspekte in die werk aanwesig, maar dit is nie wetenskaplik bepaalbaar nie; daarom staan hy buite die literêre werk en ondersoek. Aan die ander kant van die skema, eweneens buite, is die persoon tot wie die boodskap gerig is, die geadresseerde. Sodra hy die werk realiseer, word hy die *ontvanger*.

Vervolgens die werk self. Die eerste gegewe is die *abstrakte outeur* wat aanwesig is binne die werk, as organiseerder van die geheel, maar wat nie noodwendig gelyk is aan die *konkrete outeur* of *vertelsinstansie* nie. Die *abstrakte leser* is in feite die *ideale leser* wat 'n medegegewe ideale moment binne die literêre werk is.

Voorts die *gerepresenteerde wêreld*, wat veel groter is as wat dit lyk; in feite die totale wêreld van die werk. Ook wat genoem word die *verteller* behoort tot die *gerepresenteerde wêreld*. Die *verteller* of *vertelsinstansie* kan binne

50. Schmid, W.: *Der Textaufbau in der Erzählungen Dostoevskijs*, Fink, München, 1973. Die skematisering is van Söttemann, A.L.: *Werkcollege: De kellenner en de levenden*, Februarie-Mei 1975, Instituut De Vooy, Rijksuniversiteit van Utrecht, Nederland. Sien ook: Bronzwaer, W.: "Implied author, Extradiegetic Narrator and Public Reader: Gérard Genette's narratological model and the reading version of *Great Expectations*", *Neophilologus* 17 (1978), pp. 1-19 en Chatman, Seymour: *Story and Discourse, Narrative structure in Fiction and film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1978, p. 151 vir bykans identiese skematiese weergawes van die narratologiese struktuur van 'n literêre werk. Hierdie model van Schmid-Söttemann word veral in Hoofstuk V 'n belangrike teoretiese breekyster.

die werk geïroniseer word deur die *abstrakte outeur*. So moet die *abstrakte leser* byvoorbeeld Droogstoppel in *Max Havelaar* verwerp. Die gerepresenteerde wêreld is ook nie gelyk aan die *vertelde wêreld* in die werk nie. Laasgenoemde word gerig tot die *abstrakte leser* wat die leesrol vervul. Die *fiktiewe leser* is nie gelyk aan die *abstrakte leser* nie, want die *abstrakte leser* moet die *fiktiewe leser* soms verwerp soos dit bv. in *Tristram Shandy* die geval is. In die *vertelde wêreld* is *personasies*; dit kan ook 'n *ek-figuur* as *belewende-ek* wees.

Die *gesiteerde wêreld* bestaan uit dit wat die karakter sê, en die visie van verhaalkarakters kan totaal verskil van dié van die *vertelsinstansie* en uiteraard van dié van die *abstrakte outeur* - onderskeidings wat in die satire uiters belangrik is. In die onderhawige studie sal ons ons veral bepaal by die onderskeiding tussen *abstrakte outeur*, *vertelsinstansie* en *personasie*.

\*  
Ons eerste hipotese na aanleiding van bostaande is dat in die geval van die romansiklus die rol van die *abstrakte outeur* uiters belangrik is as gevolg van die feit dat hy die *organiseerder* van die geheel is. Die *realiseerder* sal bedag moet wees op die subtile verskil tussen die *abstrakte outeur* en die *vertelsinstansie* om die mislees van die boodskap te vermy. By 'n satirikus soos Etienne Leroux is dit van deurslaggewende belang om die visie te agterhaal, daar dit ook 'n visie is van ons eie tyd<sup>51)</sup> wat tot stand kom in die loop van 'n hele aantal werke.

⊛  
As gevolg van die feit dat ons siklusdefinisie inhou dat dit 'n "geheel van outonome dele" is, is dit duidelik dat romans onderling geskakel sal wees. Waar hierdie skakelingstekens wat betref die poësie duideliker waarneembaar is, is hul as

51) Van Rensburg, op.cit., p.13 noem Leroux se werk "'n saga van die moderne tyd."

'n geheel waarskynlik ook meer; en hulle lê nie net op die terrein van die betekenismomente van die woord nie, maar ook op dié van die nie-betekenismomente. Die prosa is egter hoofsaaklik aangewese op werkimmanente aspekte, daar is selde sprake van bundelgeheel, simultane verskyning, ens.

Ons tweede hipotese is dat *prospeksies* en *retrospeksies* van die uiterste belang is in 'n prosasiklus. Daardeur word werke onderling geskakel en as 'n geheel gepresenteer. Voor-die-handliggende *pro- en retrospeksies* sal lê op die vlak van die verhaaldebeure, karakterisering, ensovoorts; meer subtiel en moeiliker is dit op die vlak van die *vertelsinstansie* en die *abstrakte outeur*.

Omdat daar in die siklus veral sprake is van ontwikkeling, sal daar noulettend gekyk moet word na *tyd*, wat by uitstek ontwikkeling aandui en na *ruimte*, wat, naas herhaling ook dikwels tydsverloop aandui. Dit is waarskynlik dat kategorië soos rym en metrum (= basies formele faktore) dieselfde rol in die gedigsiklus vervul as wat kategorië soos ruimte, personasies, ens. (= basies nie-formele, materiële faktore) doen in die geval van die prosasiklus.

## HOOFSTUK II

### DIE SIKLIESE ELEMENT IN LEROUX SE OEUVRE : 'n RESEPSIE- GESKIEDENIS

In hierdie hoofstuk sal nagegaan word wat literatore oor 'n tydperk van nagenoeg twee-en-twintig jaar oor die sikliese element in Leroux se oeuvre gesê het. Die hipotetiese siklus=definisie wat in die vorige hoofstuk verwoord is, staan rigtinggewend in dié oorsig en sal tot op sekere hoogte as kontrole dien. Dit beteken dat, naas eksplisiete uitsprake oor die sikliese, ook implisiete uitsprake betrek sal word in die opname. 'n Voor die handliggende voorbeeld is uitsprake wat dit het oor *ontwikkeling* in Leroux se werk; of die *standhoudende kern* daarvan; die *herhalende* aard van sy werk, ensovoorts.

Hierdie uitsprake van literatore konstitueer as't ware 'n resepsie- (of ontvangs-) geskiedenis,<sup>1)</sup> sy dit dan 'n resepsie-geskiedenis met 'n kwalifikasie : daar word veral gekyk na opmerkinge wat in verband staan met die sikliese bouprinsipe in Leroux se werk. ... Die aanpak bring 'n paar gevolge mee, byvoorbeeld dat nie alle resensies en besprekings hier ter sprake sal kom nie en dat evaluatiewe opmerkinge ten aansien van die resensies en besprekings ook nie altyd te pas sal kom nie. Hierdie samevattende oorsig het egter die voordeel dat dit gestel sal kan word teenoor ons latere bevindinge, synde 'n korpus verifieerbare uitsprake. Sodoende kan daar 'n hoë mate van intersubjektiviteit bereik word.<sup>2)</sup>

Die saamstel van 'n resepsie-geskiedenis bring verskeie probleme mee, soos byvoorbeeld wat betref die volledigheid daarvan en selfs die beskikbaarheid van bronne. Tog is die voordele talryk. Dit is vroeër reeds gestel dat 'n literêre werk

- 
1. Sien (3) hieronder vir die redes waarom "resepsie-geskiedenis" as term verkies word.
  2. Vergelyk Frank C. Maatje: *Literatuurwetenskap*, Oosthoek's uitgevermaatschappij, Utrecht, derde hersiene uitgawe, 1974, p. 19.

eers werklik begin bestaan nadat dit deur 'n leser gereali= seer is. Om 'n wetenskaplike gesprek moontlik te maak moet sodanige (subjektiewe) realisasies in objektiewe terme ver= woord word. Idealiter is dit die geval met literêre resen= sies, besprekings en artikels, wat saam 'n resepsie-geskie= denis verteenwoordig. Uit die verskeie realisasies kom gemene delers na vore en dit is in feite die *intersubjekti= witeit* waarna gestreef word in die wetenskaplike gesprek.

Deur 'n resepsie-geskiedenis kan ook vasgestel word of daar 'n beduidende verskuiwing in die standpunt van die kritici was.<sup>3)</sup> As uitgangspunt lyk dit dus gerade om 'n chronolo= giese beeld te gee. Dit is 'n onomstootlike feit dat daar verskeie faktore bestaan wat 'n groeiende insig in 'n lite= rêre werk tot gevolg kan hê:

- (i) Met die verloop van tyd raak die skrywer se oeuvre gewoonlik omvangryker en dikwels 'n voltooide geheel. Sodoende kan die skrywerskode<sup>4)</sup> daargestel word, wat 'n besondere interpretatiewe- en rigtende funksie kan vervul.
- (ii) In die loop van die tyd ontstaan daar 'n korpus resen= sies, besprekings en studies van die skrywer se werk

- 
- 3. Die sogenaamde "resepsie-estetici" soos Hans Robert Jauss sien 'n verdere voordeel in 'n resepsie-geskiedenis : deur "diachroniese snitte" met mekaar te vergelyk en verskuiwings in resepsie te tabu= leer word 'n literêre ontwikkelingsbeeld daargestel. Dit is 'n literêr-historiese benaderingswyse waardeur 'n boek binne 'n lite= rêre sisteem van waardes geplaas word. Dit is dus 'n reaksie teen die formaliste wat nie in ag neem dat 'n literêre werk telkens binne 'n verwagtingspatroon val nie. Dat daar 'n hoë mate van waarheid in hul opvatting beslote lê, blyk uit die feit dat veral Leroux se vroeëre werk telkens die verwagtingspatroon deurbreek het.
  - 4. Vir die begrip "kode" sien: D.W. Fokkema: "Method and Programme of Comparative Literature", afgerolde voorlesing ten tye van die *Inter= national colloquium on Comparative Literature*, Bucarest 13-15 Septem= ber 1974 en Van Coller, H.P.: *Die mitologiese en psigologiese agter= grond van "Die Mugu"*, p. 87 e.v.

waarop deur andere voortgebou kan word en waarvan kennis geneem moet word.<sup>5)</sup>

(iii) Die moontlikheid, selfs waarskynlikheid, bestaan dat daar 'n verfyning van kritiese apparatuur en terminologie sal plaasvind.

'n Verdere voordeel van 'n resepsie-geskiedenis is dat daar deur nie alleen groeiende of veranderde insig blyk nie, maar *daar* trouens ook die steeds veranderende evaluasie duidelik word. As gevolg van byvoorbeeld 'n ontwikkelende of voltooide oeuvre word 'n boek beter "geplaas" en anders geëvalueer. Waardering verminder byvoorbeeld wanneer 'n skrywer homself herhaal<sup>6)</sup> of te duidelik periode-gebonde is. 'n Periode kan eers ná verloop van tyd saamgestel of gedefinieer word. Deur die opstel van 'n periode-kode kan die onderlinge verhouding van skrywer tot periode beter onder oë geneem word. Sodoende sou kon blyk dat een skrywer se werk sentraal staan binne 'n periode<sup>7)</sup> en dat hy sodoende die belangrikste figuur van sy tyd is. Met sentraal word ook bedoel dat die hele kode as 't ware organies deel geword het van sy oeuvre.

So sou Etienne Leroux se werk as 'n redelik omvangryke oeuvre argumentshalwe in verband gebring kon word met die "periode"

---

5. Wellek, R. en Warren, A.: *Theory of literature*, Penguin Books, 1968 se begrip "perspectivism" maak ook hiervoor voorsiening. Vergelyk bv. p. 43: "A work of art is both 'eternal' (i.e. preserves a certain identity) and 'historical' (i.e. passes through a process of traceable development)." Dit is duidelik dat die literêre werk as konstante gegewe nie verander nie, maar die resepsie daarvan.
6. Vergelyk bv. Van Rensburg, F.I.J. se bespreking van Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!*, *Oor skrywers en boeke*, 18.11.1976.
7. Wellek, R. en Warren, A., *op.cit.*, p. 265, definieer periode soos volg: "Thus a period is not a type or a class but a time section defined by a system of norms embedded in the historical process and irremovable from it (...). It should be frankly realized that a period is not an ideal type or an abstract pattern or a series of class concepts, but a time section, dominated by a whole system of norms which no work of art will ever realize in its entirety."

Sestig of selfs met 'n groter snit, byvoorbeeld die Moder= nisme of Post-modernisme.<sup>7</sup> Sodanige vergelyking sou 'n interpretatief en evaluatief van waarde kon wees.

Deur 'n resepsie-geskiedenis sou naas die aantoon van (ken= merkende) benaderingswyses van die literêre werk<sup>8)</sup> ook die invloed van een (of meer) belangrike kritikus (ci) aangetoon kon word. Dit sou kon blyk dat sy styl, sy kriteria en sy oordele rigtinggewend was in 'n spesifieke tydperk.

Literêre kritici val uiteen in twee groepe, wat ek sou wou noem *respondeerders* en *eksegete*. Hierdie ietwat lukrake verdeling probeer 'n onderskeid tref tussen diegene wat onmiddellik reageer op 'n literêre werk en sodanige reaksie verwoord in resensies en besprekinge onderhewig aan ruimtebeperking, en diegene wat vanweë groter tyd- en ruimtelike vryheid die literêre werk analiseer en bespreek in groter detail en ná verloop van tyd. Die laasgenoemde groep se opinies is dus meer oorwoë maar nietemin bestaan daar geen noodwendige kwalitatiewe onderskeid tussen hierdie twee groepe nie.<sup>9)</sup> Uit die hierop volgende resepsie-geskiedenis sal dit duidelik blyk dat verskeie *respondeerders* in die verlede veel beter insig getoon het as *eksegete* in uitgebreider studies.<sup>10)</sup>

Wel sou 'n mens die onderskeid in ag moet neem by die saamstel van 'n resepsie-geskiedenis. Daar sou ook nagegaan kon

---

8. Die standaardwerk in Afrikaans is Wiehahn, Rialette: *Die Afrikaanse poësiekritiek*, Human en Rousseau Academica, Kaapstad, Pretoria, 1965.

9. Malan, Charles: *op.cit.*, 1978, maak juis hierdie onderskeid wat betref die sekondêre literatuur oor Leroux deurdat hy nie koerantresensies siteer nie.

10. Rob Antonissen is 'n goeie voorbeeld van sodanige *respondeerders*.

word watter van die respondeerders se meer onmiddellike <sup>11)</sup> reaksies later deur eksegete bevestig is. Sodoende oordeel 'n resepsie-geskiedenis ook oor kritici.

Uit die voorafgaande het dit geblyk dat 'n resepsie-geskiedenis 'n chronologiese oorsig moet wees veral om *ontwikkeling*, soos byvoorbeeld 'n groeiende insig, sigbaar te maak. 'n Moontlike aanpak is dus om streng chronologies te werk te gaan, al sou daar sprake van verskillende boeke op een tydstip wees. Dit het die nadeel dat dit minder oorsigtelik sal wees. Om daarenteen jou streng te hou by die afsonderlike boeke lyk ewe onbevredigend: 'n latere boek se resepsie-geskiedenis moet soms ver op die spore van 'n vroeëre een s'n terugtree. Dit wil my dus voorkom asof dit 'n bevredigender resultaat sal oplewer as die twee metodes gekombineer word. Eerstens word 'n redelike kursoriese oorsig gegee van artikels en besprekings waarin die sikliese elemente aangesny word en vervolgens word die net wyer gespan en word die ontvangs van elke afsonderlike boek in groter detail bekyk.

Die hele eerste trilogie van Leroux word deur die respondente onderskat, soos later in groter detail sal blyk. Hoewel daar by hoë uitsondering gewys word op die binding wat bestaan tussen *Die eerste lewe van Colet* en *Hilaria* skakel ook geeneen van die respondente *Die Mugu* met sy twee trilogie-maats nie en is daar geen sprake van die moontlikheid dat die eerste trilogie tot 'n sinvolle afsluiting en samevatting juis in *Die Mugu* kom nie.

Mede as gevolg van die Hertzogprys-polemiek, kom Leroux se werke sedert die publikasie van *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) fel onder die literêre soeklig te staan. Dit bring mee dat respondente sy daaropvolgende werke met meer insig en ontsag behandel. Met die verskyning van *Een vir Azazel* (1964)

---

11. Deur die tydsverloop en die afstand wat sodoende geskep word, kan die ekseget veel meer onbetrokke oordeel oor 'n literêre werk en dit werk weer objektiwiteit in die hand.

wys verskeie respondente op die manier waarop dit aansluit by *Sewe dae*. Die meerderheid respondente is egter van mening dat die skakeling met *Sewe dae* hoegenaamd nie die selfgenoegsaamheid van *Azazel* raak nie.

F.I.J. van Rensburg<sup>12)</sup> is die eerste kritikus wat na aanleiding van die verskyning van *Die derde oog* (1966), as respondent, die aandag vestig op die groter geheel waarin dié werk begrepe is. Van Rensburg sien in hierdie werk 'n sinvolle afsluiting van die Welgevonden-trilogie: "Die landgoed Welgevonden, wat in *Een vir Azazel* 'n stigting geword het, het in *Die derde oog* die wêreld geword". Volgens Van Rensburg kan hierdie boek stuk-vir-stuk vergelyk word met sy voorganger, *Een vir Azazel*, en moet dit eintlik gesien word teen die agtergrond wat "sy makers vir hom geskep het".

Op 23 Oktober 1967 verskyn 'n resensie van Van Rensburg oor 18 - 44 in *Die Volksblad* wat terugskouend, van besondere belang was. Hierin vind ons die vroegste eksplisiete registrasie van die sikliese bouprinsipe in Leroux se werk. In die lig van die inleidende opmerkinge is dit ook opmerklik dat Van Rensburg as respondent (en dan ook as die eerste op 18 - 44!) hierdie fundamentele uitspraak maak.

Van Rensburg se resensie val uiteen in twee dele, want naas 'n ontleding van 18 - 44 maak hy verskeie opmerkinge oor Leroux se oeuvre. Volgens hom is Leroux as artistieke historikus van die moderne era besig met 'n saga van ons tyd wat deur elke boek verder ontwikkel word. Hoewel die sikliese element, volgens hom, nie so duidelik was in die eerste drie boeke nie, is veral *Hilaria* 'n belangrike deel van die groter saga. Daarin word vir die eerste keer die Kollektiewe Onbewuste kenbaar wat agter die moderne lewe as oerkrag "woel en gis en soek na sinvolle uiting". In al Leroux se

---

12. *Beeld*, 27 November 1966.

werke, aldus Van Rensburg, word gesoek na sinvolle simbole vir ons kontemporêre tyd. Die inherente probleem van so 'n werkwyse is om romans te skryf wat terselfdertyd én deel van 'n geheel is én iets gesentreerds het wat so 'n werk se onafhanklikheid waarborg.

Kort na Van Rensburg se resensie wys P.D. van der Walt<sup>13)</sup> ook op die sikliese karakter van Leroux se werk wat volgens hom een groot verhaal is met een "ontwikkende kern". Die feit dat 18 - 44 deel is van 'n groter geheel, hou vir Van der Walt ook verband met die evaluasie daarvan: "(o)m die nuwe roman na volle waarde te probeer skat, moet 'n mens rekening hou met die sikliese karakter van Leroux se werk, die doelbewuste integrasie van 18 - 44 daarmee én die andersheid van die jongste roman".

Van der Walt beweer dat 18 - 44 raakpunte het met *Hilaria* en *Die Mugu*, asook met die Welgevondenreeks, maar veral met *Die eerste lewe van Colet*. Ongelukkig gee Van der Walt slegs oppervlakkige ooreenkomste weer en gaan hy nie in enige besonderhede in op "die ontwikkelende kern" nie.

As "eksegeet" brei Van Rensburg later in groter besonderheid op sy vroeëre resensies uit. In *Gesprekke met skrywers I*<sup>14)</sup> gee Leroux toe dat sy werk in feite 'n siklus is en praat hy uitvoerig oor die voltooiing van "die sikliese boog". So stel hy dit onder meer duidelik dat *Na'Va*, wat toe nog nie voltooi was nie, die sluitstuk van die hele siklus wil wees.

Dit is egter veral in sy artikel "Etienne Leroux as siklusbouer" dat Van Rensburg sy beskouings oor die sikliese bouprinsipe in Leroux se werk breed uitwerk.<sup>15)</sup> In wese is dit

- 
13. *Standpunte*, Desember 1967 en *Mené Tekél*, Nasionale Boekhandel, 1969, p. 167.
  14. *Gesprekke met skrywers*, Tafelberg, Kaapstad en Johannesburg, 1971, pp. 55 en 66.
  15. Van Rensburg, F.I.J.: "Etienne Leroux as siklusbouer", *Standpunte*, jg. 25, nr. 6, Augustus 1972, pp. 13-26.

'n uitbouing van sy vroeëre resensies en dit verskyn vóór die publikasie van *Na'Va*; vóór voltooiing van die siklus dus.

Van Rensburg eis vir die term "sikliese saga" twee dinge: 'n standhoudende kern en <sup>die</sup> ontwikkeling daarvan. Die kernegegewe in Leroux se werk is die Onbewuste of Kollektiewe Onbewuste a la Jung, en die daarmee gepaardgaande argetipes. Die moderne mens se probleem is om voortdurend in kontak met die Onbewuste te bly, die simbole gedurig te "yk" en dit telkens op 'n nuwe wyse (mities) te vergestalt. Dit impliseer, gevolg Van Rensburg, dat die simbole nooit permanentheid kan verkry nie, en dat as die mens die chaotiese onbewuste tege- moet tree om orde uit chaos te probeer skep, geen permanente orde daargestel kan en moet word nie. Hierdie "tegemeettree" word *Individuasië* genoem, of die ervaring van die self.

Dié kernidee in Leroux se boeke het ook strukturele en stilistiese gevolge wat die vergestaltung daarvan betref, sê Van Rensburg. Die tweeledige aansyn van die werklikheid, te wete die Bewuste en die Onbewuste, gee aanleiding tot die dubbel- en selfs meerkantigheid wat Leroux se boeke kenmerk. Hierdie veelkantigheid is heg verknoop met verskynsels soos die ironie en die satire. Deurdat die *lees ker* van die eie psige ook 'n progressie beteken, is daar 'n *peregrinasiestruk- tuur* in die meeste van Leroux se boeke.

Van Rensburg beweer verder dat Leroux se boeke gelees kan word as 'n saga van die moderne tyd. Sodoende word die mens bewus daarvan dat ons moderne tyd om 'n verandering vra: om 'n sinvolle (nuwe) mite of die nuut-belewing van ou mites. As voorbeeld verwys Van Rensburg na *Die eerste lewe van Colet* waar al gesuggereer is dat die vorige geslag se rol uitge- speel is en dat dit die moderne mens se lot is om self die veranderinge aan te bring; dikwels met rampspoedige gevolge.

Van Rensburg verbind die siklusse tematies deur sy opmerking dat die individu in die eerste siklus ondergaan, terwyl hy in die Silberstein-siklus kollektiwiteit moet aanvaar omdat eers "hy wat homself leer ken het", hom in diens van sy gemeenskap kan stel. In die slotsiklus, aldus Van Rensburg, word kollektiwiteit van die ander kant benader; die knolskrywer belewe feitlik die mensdom in homself.

Van Rensburg wys op die moderne simbole wat telkens gestalte kry in Leroux se werke, byvoorbeeld die massa-optog (*Hilaria*); die lotery-kaartjie (*Die Mugu*) en die "shopping centre" (*Die derde oog*). Die rasionele, moderne mite is aan't devolveer en daarom word die rol van die skrywer so belangrik : hy moet die moderne wêreld vir die mens interpreteer.

As bindingsmiddele in hierdie kettingskakeling noem Van Rensburg die web van sub-en-nuwe-motiewe, simbole en veral karakters. As voorbeeld noem hy die tuinier wie se lotgevalle in verskeie boeke verhaal word; dikwels verknoop met die mens se soeke na die paradys wat verlore gegaan het. Voorts wys Van Rensburg op terugwysings en vooruitwysings as belangrike bindmiddele. 'n Nuwe siklus word telkens aangekondig deur 'n totaal nuwe stel karakters.

Tog voel Van Rensburg dat die enkelwerke nie sonder meer opgaan in 'n groter geheel nie; elkeen het 'n hoë mate van beslotenheid. Dit word verkry deur verskillende metodes in elk van die boeke, byvoorbeeld deur die skakeling van die begin en einde soos in *Hilaria*. Veral die Silberstein-siklus se drie boeke het elkeen "'n hoë mate van sikliese beslotenheid", sê Van Rensburg. Sy slotsom is dat Leroux as siklusbouer besig is om, selfs in terme van wêreldliteratuur, nuwe vergesigte te open.

Ná die verskyning van hierdie belangrike artikel word die term siklus sonder meer van toepassing gemaak op die oeuvre van

Leroux, dikwels ook sonder enige erkenning.<sup>16)</sup> Dit wil dus voorkom asof die begrip *siklus* mettertyd ingeburger begin raak en al as aksioma hanteer word. Etlike Magisterstudies oor hierdie onderwerp is reeds geregistreer en in 'n enkele geval al voltooi. M.S. Mouton se studie oor die tweede reeks is in hoë mate bevestiging van Van Rensburg se veel meer kriptiese opmerkinge en verwagtinge van die tweede siklus. Die aandag kan nou verskuif na Leroux se oeuvre in sy totaliteit.

Etienne Leroux se eerste gepubliseerde prosawerk was 'n kortverhaal met die titel "Kaartjie vir oortreding"<sup>17)</sup> wat onder die skuilnaam "Etienne" verskyn het. Leroux debuteer egter as romanskrywer eers in 1956 met *Die eerste lewe van Colet*.

- I. Tekenend van die half-geskokte reaksie van lesers, wat al gewoon geraak het aan soet sentimentele of doodgewoon middelmatige realistiese romans, is die naamlose resensie in *Die Transvaler*.<sup>18)</sup> Dit is 'n moralistiese resensie wat gekenmerk word deur gebrekkige formulering en gesogte vergelykings: *Fyn en broos* van Sophie Roux met *Die eerste lewe van Colet!* Tog vind die resensent die "onthullende sielkundige beelding" geslaagd. Ook Lindenberg<sup>19)</sup> sonder hierdie aspek uit en vind die verhouding tussen Colet en Marie sielkundig geslaagd en die hoogtepunt van die boek.

Onder die respondeerders getuig veral Rob Antonissen<sup>20)</sup> se resensie van sy besondere vermoë om binne die bestek van 'n paar bladsye die essensie van die roman weer te gee en veral om eienskappe of kenmerke van die skrywer te onderken wat eers veel later tot volle ontplooiing sou kom. Dit is 'n

---

16. Sien Malan, Charles: *op.cit.*, p. 13 bo et passim.

17. In: *Standpunte*, Ou Reeks, jg. 5, nr. 3, pp. 75-81 (Maart 1951). Sien hiervoor *Tydskrif vir Letterkunde*, Nuwe Reeks XIV, 2 Mei 1976, p. 1.

18. 28 Mei 1956.

19. Lindenberg, Ernst: *Die Huisgenoot*, 19 Maart 1956, pp. 55.

20. Antonissen, Rob; *Kern en tooi*, Nasou Bpk., Kaapstad ens., 1963, pp. 173-175 (oorspronklik in *Standpunte*, Mei-Desember 1957).

uiters belangrike resensie, nie slegs omdat Antonissen met onfeilbare aanvoeling in die laaste hoofstuk van hierdie roman die hand van 'n meester erken nie, maar ook omdat hierdie resensie 'n groot invloed op ander kritici uitgeoefen het. Sy terminologie soos "agteruitkykend inventariseer" klink later terug in Du Plessis<sup>21)</sup> se "detailinventarisse" en Antonissen se ernstige besware ten opsigte van Leroux se gebrekkige taalbeheer klink soos 'n refrein terug in feitlik al die resensies wat hierna sou verskyn, hoewel Leroux natuurlik self daarvoor verantwoordelik is. Antonissen wys in hierdie vroeë resensie ook op Leroux se fragmentariese skryfwyse; 'n beswaar wat ewe-eens later weer opklink.

Heelwat later verskyn N.P. van Wyk Louw se *Vernuwing in die Prosa*<sup>22)</sup> waarin hy nabetragting hou oor die ontwikkeling en aard van die Afrikaanse prosa en vervolgens die jongste Afrikaanse prosawerke op kritiese en relativerende wyse onder die loep neem. Ook *Die eerste lewe van Colet* kom nie onge-deerd daarvan af nie. Volgens Louw is nóg die erotiese nóg die psigologiese gegewe skokkend, verrassend of treffend. Veral die taalkleurloosheid en -foute word deur hom gekritiseer, en sy slotoordeel is heel kripties dat *Colet* nie 'n boek met veel belofte is nie. Dekker<sup>23)</sup> is ewe-eens heel krities en vind net soos Antonissen vroeër dat die erotiese element oorbeklemtoon is. Volgens hom is die styl ook omslagtig en sonder "simboliese krag."

Dit is eers P.G. du Plessis<sup>24)</sup> en André P. Brink<sup>25)</sup> wat later in retrospeksie (dus as eksegete) veel groter waarde toeken aan Leroux se debuutroman, veral in die lig van

- 
21. Du Plessis, P.G. in *Perspektief en Profiel*, (red.) P.J. Nienaber, Afrikaanse Pers-Boekhandel, Johannesburg 1966, p. 600.
  22. Louw, N.P. van Wyk: *Vernuwing in die prosa*, Academica, Pretoria en Kaapstad, Derde uitgawe 1973, oorspronklik 1961, p. 127.
  23. Dekker, G.: *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*, Nasionale Boekhandel, 1974, p. 366-367.
  24. Du Plessis, P.G., *op.cit.*, p. 600
  25. Brink, André P.: *Rapport*, 30 Mei 1976.

sy latere werke. Du Plessis vind in hierdie werk feitlik Leroux se latere goeie hoedanighede én swakpunte soos in 'n kiemsel teenwoordig; veral, aan die negatiewe kant, sy taal=onbeholpenheid, en, aan die kredietkant sy enorme oorspronklikheid, satire, détailinventarisse en sy sin vir die onverwagte wending. Vir Du Plessis is *Colet* 'n goeie en dikwels selfs aangrypende beeld van die volwassewordings=proses van 'n jong man.

Die nuwe perspektief wat 'n geheel-visie bring, blyk ook uit die opmerkinge van André P. Brink: "Hy vind *Colet* anders as Leroux se agt ander romans (nou 9) en noem dit terugskouend die beginpunt van verskeie van die motiewe wat later in sy oeuvre so oorheersend word. As voorbeelde noem Brink die opposisie goed en kwaad; die buitestaanderskap, die manier waarop die Jungiaanse patrone van latere werk hier al feitlik voorberei word en die voorstadium hier van die ironie en satire; aspekte wat Van Rensburg al aansy in sy *Standpunte*-artikel. Ten besluite noem Brink *Die eerste lewe van Colet* 'n opwindende en dinamiese beginpunt in Leroux se oeuvre. Dit is ook Malan (1978) se latere bevinding.

- II. Een van die eerste resensies van *Hilaria* is van die hand van E. Tredoux.<sup>26)</sup> Hierdie resensie (eerder bekendstelling) is in lig-spottende terme verwoord, soos dié resensent blykens haar uitspraak ("Nou toe kom, Willem Elshot (sic!) Jnr., laat ons sien...") ook gemeen het *Hilaria* self geskryf is. Sy toon feitlik geen verband aan met *Die eerste lewe van Colet* nie, maar raak heelwat kwyf oor sy stilistiese eksperimente, sy bereidwilligheid om "die kontemporêre kaalhand te pak" en oor die swak kwaliteit van die papier waarop die boek gedruk is. Kortom: 'n resensie met weinig relevansie vir ons ondersoek.

Aangesien *Hilaria* minder omslagtig is as *Die eerste lewe van*

---

26. *Sarie Marais*, 28 Mei 1958 (Skuilnaam van Rykie van Reenen).

Colet, vind Rob Antonissen<sup>27)</sup> dit 'n geslaagder werk. Hy voel steeds dat die taaleie verkrag word en dat die stilistiese eksperimentering mettert tyd "opdringerige modernisme" word en selfs 'n bewys kan wees van Leroux se onmag om werklik te stileer. Antonissen maak ook die belangrike opmerking dat daar nog te veel aandag opgeëis word vir "die skrywerop-sy-uitkykpos", 'n beswaar wat hy later in gewysigde vorm, ook formuleer ten aansien van *Sewe dae by die Silbersteins*.<sup>28)</sup>

Al beskou N.P. van Wyk Louw<sup>29)</sup> *Hilaria* nie as 'n groot en selfs geslaagde boek nie, dink hy tog dat so 'n mislukking beter is as net nog 'n sukses in die ou trant.<sup>30)</sup> In die "laat-lééf van kroegtonele en die verwarde sinsnedes wat die, 'gesprek' vorm", is Leroux op sy beste, vind Louw, wat Leroux se forte beskryf as "klein, veral huislike realisme"! By Louw bestaan daar ook die vermoede dat die verhaalraamwerk te swak is vir die massas los indrukke en waarnemings. Die gebruik van Jungiaanse argetipes is volgens Louw ook weinig sinvol.

C.A. van Rooy<sup>31)</sup> se eksegetiese studie is 'n belangrike mylpaal in die resepsie van Leroux se werke. In hierdie artikel toon hy nie slegs in détail Leroux se gebruik van 'n mitologiese gegewe aan nie, maar wys hy ook hoe die psigologiese en mitologiese agtergronde ineengevleg is. Van Rooy dui ook die sinvolle verband aan wat daar bestaan tussen Leroux se eerste twee romans. Colet sluit teen die einde van die eerste werk aan by die leër om in die woestyn te gaan veg, simbolies van

---

27. Antonissen, Rob: op.cit., pp. 214-216.

28. Antonissen, Rob: *Spitsberaad*, Nasou Bpk., 1966, pp. 37-40.

29. Louw, N.P. van Wyk, op.cit., pp. 130-132.

30. Lindenberg, Ernst: *Onsydige toets*, Academica, Kaapstad en Pretoria, 1965, p. 119 "eggo" later hierdie uitspraak waar hy hom uitlaat oor André P. Brink se *Lobola vir die lewe*: "Liewers honderd mislukkinge wat so interessant is as Brink se werk as nog één 'verdienselike' roman".

31. Van Rooy, C.A.: "Die mitiese patroon en sielkundige grondslag in *Hilaria* van Etienne Leroux", *Standpunte*, jg. 13, nr. 3, Februarie 1960, pp. 29-40.

die geestelike wildernis waarin hy hom bevind. Hierdie wildernis kry dan vervolgens ook gestalte in *Hilaria*. Vir Van Rooy is Colet se dood sinvol omdat hy as geestelik herborene terugkeer in die gestalte van sy vriend Bill, om die stryd voort te sit teen die simbole en mite van Julius Johnson.

Teenoor Van Rooy se "optimistiese interpretasie", wat veel later oorgeneem word deur Charles Malan,<sup>32)</sup> staan die uitspraak van Dekker<sup>33)</sup> naamlik dat Colet se verset eindig met sy dood, juis as gevolg van 'n eksistensialistiese gevoel van minderwaardigheid. Colet se dood en die optog is ook vir Antonissen<sup>34)</sup> "'n smartlike en uiteindelik 'n siniese hoogtepunt". Beide hierdie kritici maak ook gewag van die nuus-saaklike styl van Leroux, 'n styleksperiment wat haas nooit weer in sy oeuvre op 'n groot skaal voortgesit word nie. Ook Du Plessis<sup>35)</sup> sê dat Colet se lewe uitloop op 'n sinlose "hilaria" en op die niet, op "'n ietwat mode-eksistensialistiese aanvaarding" van die feit dat "die lewe is" en "ek is".

Hoewel die verband tussen die eerste twee romans vrywel algemeen aanvaar word, lyk dit asof literatore dit as "'n losse verband" sien.

- III. Geeneen van die kritici wat hulle uitlaat oor *Die Mugu*, sien daarin in enige opsig 'n samevatting van of afsluiting vir die eerste trilogie soos dit mettertyd bekend geraak het nie; selfs nie F.I.J. van Rensburg wat veel later daarna verwys as die eerste siklus nie.<sup>36)</sup>

Feitlik alle romans van Leroux word gekenmerk deur die feit dat die oppervlakte-en dieptestruktuur nie korreleer nie en

---

32. Malan, Charles: op.cit., p.27-38.

33. Dekker, G.: op.cit., p. 367.

34. Antonissen, Rob: *Kern en tooi*, p. 214-216.

35. Du Plessis, P.G.: op. cit., p. 602.

36. In sy *Standpunte*-artikel: "Etienne Leroux as siklusbouer", p. 19.

dat onder die banale en geperverteerde bo-laag 'n diepsin= singe visie skuilgaan. Die onvermoë van selfs kritiese lesers om dit raak te sien, het deurgaans tog gevolg dat Leroux se werke telkens onderwaardeer òf fel gekritiseer is, en nog steeds word.

Iets hiervan blyk ook uit 'n redelik oppervlakkige resensie deur W.E.G. Louw<sup>37)</sup> van *Die Mugu*. Louw vind *Die Mugu* 'n geslaagde uitbeelding van "die eendsterte se bedrywighede" (die redelik geringskattende opskrif van sy resensie), 'n uitspraak wat in breë trekke oorgeneem word deur sy broer, N.P. van Wyk Louw.<sup>38)</sup> Van Wyk Louw vind "die middelmoet" van *Die Mugu* waar Gysbrecht by die "nozems" is, werklik belowend. Sentraal in *Die Mugu* vind W.E.G. Louw die botsing van Gysbrecht Edelhart met die "opstandige volstrek onsentimentele jeug, wat na 'n uitbundiger en aardse bestaan wil terugkeer". (my kursivering). Dieselfde terminologie kom voor in C.A. van Rooy se latere *Hilaria*-artikel: orde, gekunsteldheid, materialisme en industrialisasie word bestry deur "uitbundigheid en natuurlikheid: *Hilaria!*"<sup>39)</sup> 'n Logiese afleiding, met belangrike implikasies vir ons studie, is dat die eendsterte dus Colet se protes voortsit teen Julius Johnson in *Die Mugu*.

Dit is weer eens Antonissen<sup>40)</sup> wat met onfeilbare trefsekerheid *Die Mugu* kenskets as 'n treffende beeld van 'n mite=lose Suid-Afrikaanse én Westerse beskawing. Die mugu het herinnerings aan 'n verlore paradys en hy is op soek na 'n uitweg daarheen terug. Antonissen oorskry die grense van die literêre kritiek wanneer hy beweer dat *Die Mugu* 'n oormatig-negatiewe beeld skep van die Westerse beskawing. Relevanter is sy opmerking dat daar in *Die Mugu* 'n te groot willekeur is in die "uitlê van patrone". In die mite=lose wêreld waarin die mugu leef, vervolg Antonissen, kan die

---

37. *Die Volksblad*, 24 November 1959.

38. Louw, N.P. van Wyk: op.cit., p. 132.

39. Van Rooy, C.A. op.cit., p. 40.

40. Antonissen, Rob: op.cit., pp. 234-235.

martelaar nie meer triomferend sterf nie; moet die mugu roemloos voortleef. Op implisiete wyse word *Hilaria* en *Die Mugu* dus hier met mekaar in verband gebring.

Hierdie interpretasie van die slot vind ons ook in Koos Meij<sup>41)</sup> se bespreking van *Die Mugu*. Hy vind die mite sentraal in *Die Mugu* en Gysbrecht is simbool van die soekende skrywer wat nie finale antwoorde kan vind nie, maar slegs die kenmerkende van sy tyd kan skets op soek na dié lewende mite. Die tema is, aldus Meij, dat en die mens en die skrywer op soek bly, en vry moet wees om te bly soek na die lewende mite. Op die spoor van hierdie resensies

beweer ook Charles Malan later dat Gysbrecht oplaas, soos 'n Kafka-karakter, muguskap heroïes aanvaar.<sup>42)</sup>

J.P. Smuts<sup>43)</sup> wy 'n groot deel van sy Magisterverhandeling aan *Die Mugu* en bespreek hierdie roman ook in sy gepubliseerde proefskrif.<sup>44)</sup> Ten spyte van talle waardevolle insigte vermeld Smuts niks eksplisiet ten opsigte van *Die Mugu* se skakeling met die vorige romans nie. In kontras met die reeds gesiteerde kritici is sy siening van die slot negatief want vir Gysbrecht het "sy ervarings van slegs twee dae (...) dus (...) blywend - noodlottige gevolge."<sup>45)</sup> Dit is egter vreemd dat Smuts kan beweer dat Gysbrecht aan die einde van die roman lê en huil in die straat, terwyl dit deur herhalende middele tog beklemtoon word dat hy opstaan en voortwandel.

Dit is eers Van Rensburg wat in sy reeds vermelde *Standpunte*-artikel die eerste drie boeke 'n siklus noem wanneer hy hul

- 
41. Meij, Koos: "Die tema van *Die Mugu*", *Klasgids*, jg. 1, nr. 4, Mei 1966, pp. 50-54.
42. Vgl. Malan, Charles, p. 46 met Van Coller, H.P. *op.cit.*, p. 71 en, "Die mitiese agtergronde van *Die Mugu*" in *Theoria*, Oktober 1977, p.68.
43. *Die reisende karakter in die Afrikaanse roman* (ongepubliseerde M.A.-verhandeling) U. Stellenbosch, 1968; pp. 74-86.
44. Smuts, J.P.: *Karakterisering in die Afrikaanse roman*, HAUM, Kaapstad, 1975, pp. 149, 150-158.
45. Smuts, J.P., *op.cit.*, 1975, p. 155.

tematies skakel. Volgens hom is die ondergang van die individu sentraal in die eerste trilogie, die ondergang van die individu "wat nie wil konformeer nie (Colet), maar ook die een wat graag sou wou maar nie kan nie (Gysbrecht Edelhart in *Die Mugu*)." <sup>46)</sup>

Vervolgens skakel ook Brink <sup>47)</sup> *Die Mugu* met *Hilaria* op grond van die terugkerende karakters Juliana Doepels (sonder meer gelyk te stel met Johny Doepels?) en Juluis Johnson, wat die vorige werk self as "mite" in *Die Mugu* indra. Sodoende sê Brink, word Leroux se werk "een groot evoluerende roman" <sup>48)</sup>

Samevattend blyk dit dat die term siklus by hoë uitsondering gebruik word ten opsigte van die eerste trilogie en glad nie voorkom by die respondente nie. Die term siklus word egter implisiet en eksplisiet van toepassing gemaak op afsonderlike werke. So noem Rob Antonissen *Die eerste lewe van Colet* 'n siklus van 'n twintigtal jare hoewel die term dan anders gebruik word as in ons geformuleerde werkhipotese. <sup>49)</sup> Die sikliese bouprinsipe is egter wel aanwesig in *Die eerste lewe van Colet*, byvoorbeeld in Colet se bestaan wat hom voltrek in 'n geografiese kringloop. So is dit ook die geval in *Hilaria* waar die ewig-herhalende siklus van die seisoene volgens Van Rooy daarop dui dat Colet sal herleef, wat hy inderdaad doen in die vorm van Bill, en só sy proses voortsit. Aldus Van Rooy.

Die inherente sikliese elemente van *Die Mugu* - Gysbrecht se reis wat in die vorm van 'n kringloop geskied, die reisende karakter wat aan die einde van sy soektog feitlik weer opnuut daarmee begin, ensovoorts - het aanvanklik geen aandag van die

---

46. Op.cit., p.19.

47. Brink, A.P. in *Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde*, (red.) E. Lindenberg, Academica, Pretoria, Kaapstad, 1973, pp. 108-109.

48. Brink, A.P.: *Aspekte van die nuwe prosa*, Academica, Pretoria en Kaapstad, 1975, p. 49.

49. Soos vroeër verwoord in Hoofstuk I.

kritici gekry nie en word veel later eers in 'n eksegetiese studie nader ondersoek.<sup>50)</sup>

#### IV. DIE TWEDE TRILOGIE

Waar die eerste drie boeke van Leroux dus in hoë mate nog die verwagtingspatroon van verskeie kritici deurbreek het en gestuit het op onbegrip en selfs morele afkeur, daar is dit anders gesteld met die openaar van die tweede trilogie, *Sewe dae by die Silbersteins*. Onder literatore was daar nog selde so 'n hoë mate van ooreenstemming ten opsigte van 'n Hertzogprystoekening. 'n Mens sou hiervoor verskeie redes kon aanvoer, veral in die eerste instansie die inherente literêre kwaliteit van die werk self, hoewel die oorweldigend negatiewe reaksie van openbare figure in veral die Sondagpers ook 'n belangrike faktor was. Literatore het hulle as 'n eenheid opgestel teenoor die aanvalle wat soms aan die histeriese gegrens het.<sup>51)</sup> In hul reaksie wys hulle voortdurend op die morele strekking van die roman, hoewel sommige literatore en die proses ook te ver gaan.<sup>52)</sup> Die hele polemieë het egter die gevolg gehad dat Leroux se werke daarna deegliker ontleed is en dat die relativerende werking van satire en ironie in berekening gebring is.

Rob Antonissen<sup>53)</sup> sê dat *Sewe dae by die Silbersteins* die proses wat in *Hilaria* en *Die Mugu* verwoord is, naamlik die vernietiging van die lewende mite, een stap verder voer sodat die mens van vandag gesigloos verskyn in hierdie roman van die "vlekkelose klein robot" se inisiasie. Weinig ander literatore lê hierdie verband, ook nie Kannemeyer in sy eksegetiese studie van *Sewe dae, Op weg na Welgevonden*,<sup>54)</sup> nie.

50. Van Coller, H.P.: doktorsale proefskrif.

51. Vgl. vir die reaksie van literatore: *Dagbreek en Sondagnuus*, 14 Junie, 1964, brieweblad.

52. Vgl. by. Grové, A.P." "Motivering by die toekening van die Hertzogprys vir prosa", *Standpunte*, jg. 17, nr. 6, Augustus 1964, pp. 65-66.

53. Antonissen, Rob: *Spitsberaad*, p. 39.

54. Kannemeyer, J.C.: *Op weg na Welgevonden*, Academica, Kaapstad, 1970.

Leroux se werke onderling geskakel is. Elize Botha<sup>59)</sup> sê die herhalende omstandighede en persone dwing amper die leser om verbande tussen hierdie twee boeke te lê. In 'n verdere resensie<sup>60)</sup> beweer sy dat dit egter nie 'n blote vervolg is nie, maar dat *Azazel* 'n geslotenheid het wat sy eie onafhanklikheid verseker. Botha se uitstekende artikel in *Smal Swaard en blink* is 'n hoogtepunt in die hele tradisie van Leroux-eksegeses.

Uit verskeie resensies van respondente blyk byna 'n onwilligheid om toe te gee dat *Azazel* sterk aanleun teen sy voorganger, *Sewe dae*. Die verband word òf gerelativeer soos in die geval van Botha òf, wanneer dit wel genoem word, geld dit as 'n beswaar. Van Rensburg<sup>61)</sup> voel dat die outonomieit van 'n literêre werk in gedrang kom as dit te sterk steun op 'n vorige. Daarom bepleit hy die "uitkristalliseer van totaal nuwe situasies en karakters" om 'n kern wat desnoods uit 'n vorige boek kan ontwikkel.

W.E.G. Louw<sup>62)</sup> sê dit is in feite geen vervolg nie, want behalwe vir party karakters wat dieselfde is en dieselfde ruimte, is daar nie van 'n vervolg sprake nie. Uit so 'n resensie blyk 'n totale onvermoë om die werk te realiseer; 'n realisasie wat in feite afhanklik is van juis die verbande tussen *Sewe dae* en *Azazel*. Hoewel ook P.D. van der Walt<sup>63)</sup> sê dat *Azazel* 'n byna volkome selfstandigheid handhaaf ten opsigte van sy voorganger, noem hy dit tog 'n "vervolg".

Die term "vervolg" bring 'n semantiese verwarring na vore wat ook ontstaan na aanleiding van literatore se lukrake gebruik van terme soos serie, reeks en siklus. Cloete<sup>64)</sup> noem

---

59. Botha, Elize: "Verwysing en vertolking" in: Van Heerden, Ernst (red.), *Smal swaard en blink*, Academica, Pretoria, 1966, p. 28.

60. *Dagbreek en Sondagnuus*, 9 Augustus 1964.

61. *Die Volksblad*, 28 Julie 1964.

62. *Die Burger*, 11 September 1964.

63. *Die Taalgenoot*, 11 Oktober 1964, p. 7.

64. *S.A.U.K.-Bulletin*, 23 September 1964, p. 4.

*Azazel* 'n "voortsetting" van *Sewe dae*, terwyl Grové<sup>65)</sup> sê dat, hoewel die karakters en die ruimte identiek is, alle kontinuiteit daarmee eindig.

Kromhout<sup>66)</sup> skakel die twee romans op 'n sinvoller wyse wanneer hy opmerk dat *Azazel* 'n droewiger afskynsel van weleer is. Dit impliseer dat die ruimte-beskrywing in *Azazel* eers gëinterpreteer kan word ná vergelyking met *Sewe dae*. Dit impliseer verder dat die twee romans insamehang beoordeel moet word, hoewel albei in eie reg kan bestaan.

Hierdie metode van terugverwys en verbande lê met *Sewe dae* word ook deur Lindenberg<sup>67)</sup> gevolg in sy resensie. Die opsomming van wat hy die "betoog" van *Azazel* noem, laat geen twyfel oor die verband wat daar bestaan tussen hierdie romans nie. In *Sewe dae*, sê Lindenberg, word die moderne mens se strewe na 'n volmaak geordende lewe beheer deur die rede, gebeeld. Dit word egter nie verwesenlik nie, want die ontglippende Salome moet aan die einde in die geloof genader word.

Soms egter, vervolg Lindenberg, neem die chaotiese magte in die mens wraak omdat hul bestaan juis deur oorbeklemtoning van die intellek ontken word. In so 'n toestand van twyfel word die mens geteister deur 'n tweespalt wat ontstaan; hy voel hom terselfdertyd "skuldig en nie aanspreeklik nie" en hy soek dan 'n sondebok waarop hy sy skuld en frustrasie kan projekteer. Dit is dan die kerngegewe van *Azazel*, aldus Lindenberg. Hierdie eksplisiete skakeling van die twee romans neem 'n belangrike plek in onder die implisiete siklus-uitsprake<sup>68)</sup> waarvan daar vroeër sprake was.

---

65. *Oordeel en vooroordeel*, pp. 197-200.

66. *Die Transvaler*, 24 Augustus 1964.

67. *Die Huisgenoot*, 23 Oktober 1964, p. 77.

68. Sien Ook Antonissen, Rob: *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*, p. 336: "Die vervolg hierop, *Een vir Azazel* (1964), speel agtien jaar later af, wanneer Welgevonden 'n 'stigting' geword het vir die uitlewering van die moderne paradys-mite waartoe daar in die vorige boek geïnisieer is...".

H.C.T. Müller<sup>69)</sup> is die duidelikste woordvoerder ten behoeve van die teenoorgestelde standpunt. *Azazel* is slegs 'n vervolg van *Sewe dae* deurdat die karakters min of meer dieselfde is, word beweer. Origens is dit volgens Müller 'n nuwe boek met 'n eie betekenis - 'n werk wat volkome in eie reg kan bestaan en nie afhanklik is van die vorige boek vir die rykdom wat in hom vervat is nie. Dit is ook die "losse verband" wat daar tussen twee ander boeke van Leroux, *Die eerste lewe van Colet* en *Hilaria* bestaan, aldus Müller. In die lig van die voorafgaande is ek van oordeel dat Müller te ekstrem in sy standpunt is, óók wat sy opmerkinge ten opsigte van Leroux se twee eerste werke betref. Trouens, Müller verwys self spesifiek na die slot van *Sewe dae* wanneer hy beweer: "Welgevonden is die huidige tyd met sy verlies aan ideale, die mislukking waarop die poging tot versoening van Christendom en die Materialisme uitgeloop het."<sup>70)</sup>

Verskeie literatoure wys ook op die "sirkelpatroon" (Brink 1973, 10); "omgekeerde slot" (Kannemeyer 1968, 43); "inversie" (Smuts 1975, 169) of die "sikliese patroon" (Polley 1973, 114) wat die roman kenmerk. Dit is veral Steenberg<sup>71)</sup> en Smuts<sup>72)</sup> wat hierdie sikliese verloop op die vlak van die verhaalbou ook tematies skakel. In hierdie roman word die tragedie voltrek van "die mens op weg sowel as van die mens sonder Christus (...) sonder die sondebok sal die patroon hom voortdurend herhaal" (Steenberg 175, 276). Volgens hom groei hierdie roman "transformasioneel gesien" los van die vorige deel vandie siklus, te wete *Sewe dae by die Silbersteins*. As ek hom reg begryp, hou hierdie uitspraak verband met die T.G.G.-opvatting dat <sup>gewens, uit</sup> dieselfde dieptestruktuur telkens getransformeer kan word <sup>o. herhaal</sup> tot 'n ander oppervlaktestruktuur.

---

69. *Kriterium*, jg. 2, nr. 3, Oktober 1964, pp. 27-32.

70. *Op.cit.*, p. 29.

71. Steenberg, D.H.: *Sestigerproblematiek: aanleiding tot 'n Christelike literatuurbeskouing en kritiek* (D. Litt-proefskrif). U Potchefstroom, 1972, gepubliseer deur Pro Rege, Potchefstroom, 1975.

72. Smuts, J.P.: *Karakterisering in die Afrikaanse roman*.

Smuts en Steenberg se interpretasies verskil soms ingrypend. In hierdie stadium laat ons dit agterweë.<sup>73)</sup> Smuts beweer dat daar 'n duidelike verband is tussen Welgevonden en die vampier wat die sikliese aard van die werk onderstreep - "Welgevonden self, die bloedlose, lewende - dooie maatskappy wat die Reus uitgewis het om sy drange te bevredig, sal elke keer 'n nuwe slagoffer moet vind om versadig te bly."<sup>74)</sup>

Hoewel die redes wat literatore aanvoer vir die sikliese bou van *Azazel*, mag verskil ('n mens sou in die verbygaan ook kon opmerk dat die omgekeerde slot tipies is van die speurverhaal), voel die meerderheid dat dit nie enkel 'n truuk van die skrywer is nie, maar 'n sinvolle stylgreep.

VI. Soos in die geval van feitlik al Leroux se boeke veroorsaak *Die derde oog* 'n groot meningsverskil onder literatore onderling en onder die publiek.

Roy Pheiffer<sup>75)</sup> duidelik beïnvloed deur W.E.G. Louw, lewer skerp kritiek op Leroux se veelvuldige gebruik van handelsname en "sterre van die oomblik" in *Die derde oog*, omdat dit syns insiens so gou gedateerd raak. In die lig van ons ondersoek is die vraag of dit nie juis Leroux se doel is om telkens die tipiese "simbole" van die oomblik te beeld juis as tydelik en gedateerd in skrilte kontras met die durende simbole en "lewende mite" nie.<sup>76)</sup>

---

73. Steenberg, op.cit., p. 270; Smuts op.cit., p. 176.

74. Smuts, op.cit., p. 171.

75. *Die Burger*, N.A.L.N.- fotokopie, ongedateerd.

76. Vgl. Van Rensburg, F.I.J.: "Etienne Leroux as siklusbouer", op.cit., p. 18: "Van die begin af bied Leroux se werk die aanskyn van 'n onuitputlike panorama van die moderne wêreld. Dit lê ten grondslag aan die *inventaris* wat daar periodiek in sy boeke voorkom — enumerasies van die inhoud van strate, winkels, strande, reistasse, wat nie al nie. Dis asof hy die bolaag van sy tweeledige werklikheid (die ander is die onderwêreld van mite en Onbewuste) so swaar moontlik wil laai as balanserende teëgewig vir die onderlaag. Dis 'n baie gedateerde en periode-gestempelde wêreld."

Buning<sup>77)</sup> skakel *Die derde oog* implisiet met *Die Mugu* en 18 - 44 deur sy opmerking dat agter die wêreld van sinisme en skyn, "van hooghartigheid en kille vereensaming" die verlore paradys huiwer. Ook in ander literatoure se opsomminge van die tema van *Die derde oog* blyk die verband wat daar tussen hierdie werk en Leroux se ander romans bestaan. Daar is reeds melding gemaak van Van Rensburg se resensie waarin hy as die eerste respondent in *Die derde oog* 'n sinvolle afsluiting sien van die Welgevonden-trilogie.

So word die tema verwoord as die mens se soeke na sy alter-ego (Dekker 1972, 372) "die mens se soeke na die mite" (Du Plessis 1969, 609) en as 'n individuasiëproses (Du Plessis 1970, 103). P.D. van der Walt<sup>78)</sup> sê dit is 'n peiling van die moderne mens en maatskappy met in vele opsigte *Die derde oog* as voortsetting en moontlik afsluiting van die Welgevondenreeks. Venter<sup>79)</sup> se siening toon sterk ooreenkomste met dié van Du Plessis,<sup>80)</sup> naamlik dat vir die moderne mens die mite nie meer 'n werklikheid is nie "(d)ie siel van die mite (en daarmee die siel van die mens en gemeenskap) het verlore gegaan, en al wat nog oorbly, is die holle vorm, die geperverteerde ritueel, die gebaar en die humanistiese moraal".<sup>81)</sup> Dit roep Antonissen se vroeë uitspraak op waar hy sê *Sewe dae by die Silbersteins* beeld die geperverteerde inwydingsritueel en *Een vir Azazel* die geperverteerde tragedie.<sup>82)</sup>

Die kritiek op *Die derde oog* is inderdaad eensydig, soos Malan tereg beweer,<sup>83)</sup> en die rede hiervoor is dikwels te

---

77. Buning, Tj.: "'n Poging tot insig en begrip", *Standpunte*, jg. 20, nr. 3, Februarie 1967, pp. 58-61.

78. Van der Walt, P.D., *Mené Tekél*, p. 165.

79. Venter, L.S.: "Die religieuse motief in *Die derde oog*", *Standpunte*, jg. 26, nr. 3, Februarie 1973, pp. 3-11.

80. Du Plessis, P.G.: *op.cit.*, pp. 609-610.

81. Venter, L.S.: *op.cit.*, p. 3.

82. Antonissen, Rob, *Spitsberaad*, p. 118.

83. Malan, Charles: *op.cit.*, p. 110.

vinde in die kritici se onvermoë om die ironie in hierdie werk raak te sien. Dit is opmerklik dat juis die kritici wat *Die derde oog* interpretatief in verband bring met sy ander twee trilogie-makkers, tot 'n suiwerder oordeel kom.<sup>84)</sup>

In die lig van ons vroeër geformuleerde werkhipotese is hierdie trilogie veel meer siklies. Dit het 'n *sentrale tematische kern*, soos deur verskeie literatore aangedui word (selfs ook 'n sentrale ruimte: Welgevonden, waarheen ook De Goede terugkeer); die kern word in chronologiese orde *ontwikkel* en die basiese gegewe word, hoewel telkens opnuut, voortdurend *herhaal*.<sup>85)</sup>

#### DIE DERDE SIKLUS

VII Die ontvangs van 18 - 44 vorm 'n waterskeiding in hierdie resepsie-geskiedenis omdat die sikliese aard van Leroux se oeuvre in twee resensies aangeraak word, te wete dié van F.I.J. van Rensburg en P.D. van der Walt. Die baanbrekende werk van veral Van Rensburg sorg daarvoor dat die term siklus spoedig 'n gemeenplaas begin raak ten opsigte van Leroux se werk. Om sy werk na waarde te skat moet die invloed daarvan op die voet gevolg word. Dit blyk dan dat latere eksegetiese studies soos dié van Anita Theron<sup>86)</sup> en M.S. Mouton<sup>87)</sup> swaar steun op Van Rensburg se reeds bespreekte resensie van 18 - 44 én sy behandelde artikel hoewel dié skatpligtigheid nie altyd die nodige erkenning kry nie.

---

84. Vermeulen, H.J.: "Die derde oog as ghoeroe", *Standpunte*, jg. 25, nr. 2, Desember 1971, pp. 4-16 is bewys van die feit dat so 'n verbandlegging egter nie 'n voorwaarde is vir 'n bevredigende interpretasie nie.

85. Vgl. ook Smuts, J.P.: *Tydskrif vir Letterkunde*, jg. XIV, nr. 2, Mei 1976, p. 29 waar hy sê dat De Goede in *Die derde oog* nie die verwagte helde-siklus voltooi nie: "Gudenov neem die rol oor. Hy verbrand as offer en sý beeld sal weer herrys".

86. Theron, Anita: "Die derde siklus van Etienne Leroux", *Tydskrif vir Letterkunde*, jg. 15, nr. 3, Augustus 1977, pp. 43-58.

87. Mouton, M.S.: "*Wysiginge en herhalings as struktuurelemente in die Welgevonden-trilogie van Etienne Leroux*", ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Natal, Durban, 1976.

In sy resensie beweer Van Rensburg<sup>88)</sup> dat, hoewel 18 - 44 die taak van "vereniger van teenstrydighede" opdra aan die knolskrywer en so 'n nuwe sinvolle karakter skep, Leroux nie heeltemal aan die gevaar van eenselwigheid ontsnap nie.

Hierdie knolskrywer is die belangrikste eenheidskonstituerende faktor in die slot-trilogie, maar die rol van die skrywer is ook 'n belangrike leitmotiv in Leroux se gehele oeuvre.<sup>89)</sup> Dit is opvallend dat kritici nie hierdie motief met sy belangrike verbindende funksie deegliker ondersoek het nie.

Eben Meiring<sup>90)</sup> beskou 18 - 44 as Leroux se sterkste Jungiaanse roman en hy skryf uitgebreid oor die verdeling in die roman wat telkens terug te voer is na psigologiese of mitologiese strukture. Belangrik vir ons tema is sy pertinente gelykstelling van Leroux met Richard Wagner: "want by Wagner, wat in sy operas gestalte gegee het aan sy eie stryd en onrus en soeke na ewewig en versoening, het Leroux o.m. 'n stelsel groeifases en leitmotive gevind wat hy ingeskakel het by sy eie". Dit is opvallend dat beide hierdie mense wat volgens Meiring soveel gemeen het, juis dieselfde strukturele uitdrukkingsmiddel, naamlik die siklus gebruik. Die vraag wat hom hier opdring is ook of sekere stof wat aard en omvang betref nie vra vir siklus-vergestalting nie. Hier sou gedink kon word aan 'n devolusie- of evolusieproses, soos Deudney ook in verband met die siklus beweer het (1971, 18).

---

88. *Die Volksblad*, 23 Oktober 1967.

89. Berner, Robert L.: "Etienne Leroux: A Jungian introduction", *Books Abroad*, Spring 1975, p. 261 sê oor 18 - 44: "Or, as Jung has said, modern man searches for his soul, for the god missing from the center of his mandala. Leroux confronts this in that section of 18 - 44 called 'Nowhere Lands'. The Maker, who is at one level God and at another the artist, destroys the 'nowhere lands' (36) where the Gods are masked (41). When the Gods throw off their masks or when the artist finally confronts himself in the mirror, the 'nowhere lands' are destroyed".

90. *Die Burger*, 12 Junie 1968.

Robert L. Berner se artikel oor 18 - 44 kom later in uitgebreider vorm ter sprake, so ook Johan Johl se bespreking van die dialektiek in 18 - 44. Beide artikels is egter van eksegetiese aard en rep niks van die sikliese bouprinsipe in Leroux se werk nie.

Die probleem wat reeds in Hoofstuk I aangesny is, naamlik die verhouding enkelwerk / korpus, of anders gestel : die probleem van die onafhanklikheid van 'n werk wat in 'n groter geheel opgeneem is, word mettertyd deur verskeie literatore ter sprake gebring in hul interpretasie en evaluasie van Leroux se werk.

VIII. Van Rensburg<sup>90)</sup> lewer 'n taamlike negatiewe bespreking van *Isis Isis Isis* en vind geen regverdiging vir dié besware in die feit dat *Isis* miskien in 'n groter geheel opgeneem sal word nie. Hy glo dus dat 'n werk as enkelwerk beoordeel moet word, hoewel die verwagte slotwerk 'n ander perspektief op *Isis Isis Isis* sou kon gee. Deur toe te gee dat opname in 'n groter geheel mag lei tot 'n ander evaluasie, relativeer Van Rensburg dus sy eie standpunt, of korrekter: stel hy 'n moontlikheid in die vooruitsig dat sy oordeel later gerelativeer kan word.

Van Rensburg opper verskeie strukturele besware ten opsigte van *Isis Isis Isis*; die ernstigste beswaar, naas die feit dat hy dit 'n herhaling vind, is die feit dat *Isis* die probleem-situasie van 18 - 44 voortsit, terwyl dit daar, volgens Van Rensburg, tot oplossing gebring is.

In 'n latere resensie<sup>91)</sup> antwoord Rob Antonissen Van Rensburg op indirekte wyse. Vir Antonissen is die kontinuïteit van 18 - 44 na *Isis* "op sigself al 'n duidelike openbaring van daardie skeppende vermoë van 'n oerou mite".

---

90. *Die Burger*, 12 Junie 1968.

91. *Die Burger*, 13 Desember 1969.

Volgens Antonissen lyk dit feitlik of *Isis* al beplan was by die afsluit van die vorige boek. Die verklaring vir hierdie kontinuïteit vind hy in die aanvangshoofstuk van *Isis* "waar die uiteenskeuringsinsident uit 18 - 44 'n osirifikasie in, 'veertien stukke' blyk te gewees het, wat onvermydelik ook *Isis* oproep".

Vir Antonissen is die allerbelangrikste kontinuïteitsfaktor die knolskrywer se bedryf, want *Isis* is ook die poging van die knolskrywer om 'n volwaardige skrywer te word.

Soos Cloete<sup>92)</sup> in 'n positiewe bespreking sê, is dit ook 'n soeke na homself deur die skryfaksie as taaldaad<sup>93)</sup>. Hierdie identifikasie is dus ook 'n individuasiëproses waartydens die skrywer probeer om sy animabeelde te integreer en "om na verlore paradijs terug te keer" (Du Plessis 1970, 104). Brink<sup>94)</sup> beskou dit as 'n laagtepunt in Leroux se oeuvre met geen noodwendigheid in die mitiese grondpatroon nie; "mythomongering" noem Brink dit.

Soos uit Brink se resensie blyk, het *Isis* die verwagtingspatroon totaal deurbreek en was literatore nie voorbereid op 'n Leroux-werk wat algaande sy eie mitiese stramien blootlê; selfs met verwysing na bronne nie! *Isis* is dié Leroux-werk wat deurgaans onder kwaai kritiek moes deurloop, soos ook blyk uit die heel resente Malan-studie waar dié werk ook half terloops bespreek word. Dit is opmerklik dat Cloete, wat die werk uit 'n ander invalshoek benader, tot 'n positiewe gevolgtrekking kom.

Die knolskrywer slaag net soos in 18 - 44 weer eens nie in sy poging tot integrasie nie. Hierdie mislukking word al voorberei in die loop van die boek. Soos Antonissen dit

---

92. "Die hipertrofie van die ego in Leroux se *Isis*", *Tydskrif vir Letterkunde*, jg. 14, nr. 2, Mei 1976, pp. 8-25.

93. *The Star* se resensent noem dit 'n soeke na God, *Star literary review*, 29 November 1969.

94. Brink, André P.: *Inleiding tot die Afrikaanse Letterkunde*, (red). E. Lindenberg, p. 111.

stel: Die "kritiese self-ironisering is hierdie soektog-didaktiek se negatiewe surplus;"<sup>95)</sup> alle "boodskap" is afwesig in hierdie werk, wat later deur Cloete genoem sou word één van die beste eksponente van die ironie in Afrikaans.

IX. Die trilogie-verwagting wat deur Leroux se vroeëre werk geskep is, word bevredig deur die verskyning van *Na'Va* (1972), wat weer eens die knolskrywer as sentrale karakter het.

Brink<sup>96)</sup> gee toe dat dit 'n moeilike taak is wat Leroux vir homself geskep het om sy vorige boeke saam te vat in een oorkoepelende roman. Die tema is volgens hom die paradoks van lewe en dood wat aan mekaar geboorte gee, "dat vrou en man mekaar vernietig en skep; dat lig en donker saam die groot-sikliese gang van die kosmos moontlik maak..."

Terwyl Brink die derde trilogie nou ook as 'n siklus beskou, beskryf hy die hele oeuvre van Leroux as 'n "reeks".<sup>97)</sup> Die terugkerende karakters word soms op briljante wyse hanteer, vind Brink, maar die mitiese stramien lyk tog ietwat willekeurig en boonop 'n erg oppervlakkige weergawe van die Hindoe-godsdiens. Brink se finale bevinding is dat Leroux hom in *Na'Va* skuldig maak aan "mitologiese prostitusie". Antonissen se opmerking oor die tweede trits as pervertering kan as antwoord dien vir Brink, trouens dit is die knolskrywer wat skuldig is aan "prostitusie" en nie Leroux nie.

Van Rensburg<sup>98)</sup> opper in sy resensie by herhaling verskeie dinge wat reeds in sy *Isis*-bespreking ter sprake gebring is, byvoorbeeld die verhouding enkelwerk/korpus en die feit dat Leroux die "artistieke historikus van ons tyd" is. *Na'Va* is vir Van Rensburg die samevatting en sametrekking van alles wat Leroux geskryf het. Tog slaag die werk, volgens Van Rensburg, nie altyd daarin om alle elemente sinvol te

---

95. Boekeblad: *Die Burger*, 13 Desember 1969.

96. *Die Burger*, 15.2.1973.

97. *Rapport*, 4 Maart 1973.

98. *Die Huisgenoot*, 30 Maart 1973.

stel: Die "kritiese self-ironisering is hierdie soektog-didaktiek se negatiewe surplus;"<sup>95)</sup> alle "boodskap" is afwesig in hierdie werk, wat later deur Cloete genoem sou word één van die beste eksponente van die ironie in Afrikaans.

IX. Die trilogie-verwagting wat deur Leroux se vroeëre werk geskep is, word bevredig deur die verskyning van *Na'Va* (1972), wat weer eens die knolskrywer as sentrale karakter het.

Brink<sup>96)</sup> gee toe dat dit 'n moeilike taak is wat Leroux vir homself geskep het om sy vorige boeke saam te vat in een oorkoepelende roman. Die tema is volgens hom die paradoks van lewe en dood wat aan mekaar geboorte gee, "dat vrou en man mekaar vernietig en skep; dat lig en donker saam die groot-sikliese gang van die kosmos moontlik maak..."

Terwyl Brink die derde trilogie nou ook as 'n siklus beskou, beskryf hy die hele oeuvre van Leroux as 'n "reeks".<sup>97)</sup> Die terugkerende karakters word soms op briljante wyse hanteer, vind Brink, maar die mitiese stramien lyk tog ietwat willekeurige en boonop 'n erg oppervlakkige weergawe van die Hindoe-godsdiens. Brink se finale bevinding is dat Leroux hom in *Na'Va* skuldig maak aan "mitologiese prostitusie". Antonissen se opmerking oor die tweede trits as pervertering kan as antwoord dien vir Brink, trouens dit is die knolskrywer wat skuldig is aan "prostitusie" en nie Leroux nie.

Van Rensburg<sup>98)</sup> opper in sy resensie by herhaling verskeie dinge wat reeds in sy *Isis*-bespreking ter sprake gebring is, byvoorbeeld die verhouding enkelwerk/korpus en die feit dat Leroux die "artistieke historikus van ons tyd" is. *Na'Va* is vir Van Rensburg die samevatting en sametrekking van alles wat Leroux geskryf het. Tog slaag die werk, volgens Van Rensburg, nie altyd daarin om alle elemente sinvol te

---

95. Boekeblad: *Die Burger*, 13 Desember 1969.

96. *Die Burger*, 15.2.1973.

97. *Rapport*, 4 Maart 1973.

98. *Die Huisgenoot*, 30 Maart 1973.

integreer nie. Die terugkerende karakters doen byvoorbeeld geforseerd aan want daar is niks dwingends in die gebruik van byvoorbeeld Julius Johnson en Jock Silberstein nie. Juis hierdie twee karakters word egter deur Brink uitgesonder as geslaagde terugkerende personasies.

Die soektog na die oorsake van Georgie se dood is ook 'n poging om die aard van Georgie, die aard van die dood self te deurgrond, sê Van Rensburg. *Na'Va* is in wese ook "die boek van die mens se mitisering van die dood". En die deurgroning hiervan is op rekening van die knolskrywer. Sodoende word die deurgroning van die problematiek van die skrywerskap deur dié knolskrywer self ook sentraal in hierdie boek. Ook Van Rensburg voel dat die mite darem te bygesleep is en dat daar weinig dwingends aan verbonde is.

Dit is eers die eksegete wat *Na'Va* sorgvuldiger ontleed en die samehang van onder andere die verwysingsvlakke daarin aantoon. Hoewel P.H. Swanepoel<sup>99)</sup> dikwels interpretasie vermy, maak hy baie verhelderende opmerkings oor die simboliese aard van die ruimte in *Na'Va*. Beide Anita Theron<sup>100)</sup> en Charles Malan<sup>101)</sup> sien in *Na'Va* 'n treffende sluitstuk vir die laaste trits en tewens 'n triomfantelike einde óók op die vlak van die knolskrywer se strewe om te ontwikkel tot 'n volwaardige skrywer. Veral Malan wys op die integrasie van die verskeie religieuse verwysingsvelde, in direkte kontras met die opmerkinge van onder andere Brink en Van Rensburg.

- X. Dit is nie heeltemal vreemd dat literatore soos Brink,<sup>102)</sup> De Vries<sup>103)</sup> en Koen<sup>104)</sup> so positief reageer op Leroux se

---

99. In sy MA-Skripsie: *Ruimtelike plasing as struktuurmoment in die romankuns van Etienne Leroux*, MA, P.U.vir CHO, November 1974.

100. Op. cit.

101. Op. cit.

102. *Rapport*, 21 November 1976.

103. *Beeld*, 15 November 1976.

104. *Tydskrif vir Letterkunde*, Februarie, 1977, p. 70.

jongste werk *Magersfontein, o Magersfontein!* nie, want oënskynlik het hierdie werk weinig weg van die "mitologiese diepsinnighede" van vroeër en skemer die "soms absurde, soms vulgêre beeld van die wêreld van vandag" (De Vries) duideliker deur. Hierdie oënskynlik nuwe werk staan ook stewiger gewortel in Suid-Afrikaanse aarde en die satiriese objekte is veel duideliker sigbaar.

Van Rensburg<sup>150)</sup> voel dat die skrywer in *Magersfontein, o Magersfontein!* te doelbewus verbande lê met vroeëre werk, ook op tematiese vlak, en dat daar 'n geforseerdheid is in dié in herinnering roep van vorige werke en karakters.

'n Latere boek kan 'n vorige een in 'n siklus "lig" sê Van Rensburg, maar hy is van mening dat *Magersfontein* maar 'n swak aanloop is tot so 'n eventuele siklus. Dit is te veel herhaling; leë dop sonder lewe, voel Van Rensburg. As voorbeeld noem hy *Hilaria* as vroeëre roman waar dieselfde aan die hand was : die ingryp van numineuse "magte" op 'n "argetipiese" dag.

Brink<sup>106)</sup> sê pertinent dat *Hilaria* en *Magersfontein* juis verskil omdat Leroux in sy jongste roman nie sy "oer-rolbesetting presies (...) doebleer in die moderne spelers" soos in *Hilaria* die geval was nie. Vir Brink lê die waarde van die roman juis daarin dat mense deurentyd op soek bly na argetipes soos die film ook die soektog is na die mite van *Magersfontein*, deurdat die film tog geen reproduksie van die oue kan wees nie.

*Magersfontein, o Magersfontein!* het met sy verskyning, soos so vele van Leroux se werke, weer eens 'n verwagtingspatroon deurbreek. Weens die gebrek aan mitiese onderhou, skerper betrokkenheid by sosiaal-maatskaplike problematiek en 'n nóg banaler oppervlakte-struktuur het dit na 'n waterskeiding in Leroux se oeuvre gelyk. Mettertyd het dit egter geblyk dat

---

105. *Skrywers en Boeke*, SAUK, Afrikaanse Diens, 18.11.1976.

106. *Rapport*, 21 November 1976.

hierdie roman nou aansluit by Leroux se vorige werke en as't ware organies gegroei het uit sy eerste negelruik. Suzanne van Deventer<sup>107)</sup> wys pertinent daarop dat die parodie in *Magersfontein* voortsetting is van dié procédé in die tweede trits en dat dit 'n manier is om 'n satiriese visie tot stand te bring. In haar insiggewende bespreking van *Magersfontein* wys ook Elize Botha<sup>108)</sup> op die feit dat hierdie roman beoordeel moet word as 'n satire, derhalwe as 'n moralisties-betrokke medium wat aan die kant van die goeie staan. Die leser van *Magersfontein* moet eers die kode begryp van *Magersfontein* voordat hy hierdie boodskap kan enkodeer. Die onvermoë van lesers om juis dit te doen het 'n hele reeks mistastings tot gevolg gehad, soos blyk uit die voorafgaande resepsie-geskiedenis. Botha wys onder andere daarop dat hierdie roman 'n "moontlike vertolking" van die werklikheid wil wees waarin gesoek word na die waarheid en afgereken word met onregverdigheid. In hierdie proses van afrekening neem die outeur onder meer groteske humor op as wapen in sy aanval. Die leser behoort te besef dat hy nie met die gewone mate moet meet nie omdat 'n fantastiese en absurde wêreld hier geskep word. As satiriese objek fungeer "die wyse waarop die eietydse mens met sy heroïese verlede handel".<sup>109)</sup> Dit is 'n universele klag omdat die ontering van die verlede deel is van die wêreldbestel.<sup>110)</sup> Botha se slotkonklusie is dat *Magersfontein* 'n literêre werk van gehalte is, as gebalanseerde geheel een van die beste kontemporêre Afrikaanse romans.

'n Vraag wat hom na vore dring, is of *Magersfontein* die

---

107. Van Deventer, Suzanne: "Aantekeninge oor *Magersfontein*, o *Magersfontein*!" in *Tydskrif vir Letterkunde*, Augustus 1977, Nuwe reeks XV XV:3, pp. 59-62.

108. Botha, Elize, : *Prosa-oorsig in Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig* (red) T.T. Cloete, Nasou, Kaapstad, 1980, pp. 468-471.

109. *Ibid.*, p. 470.

110. *Ibid.*, p. 471. Dit gee Leroux ook by implikasie te kenne in sy artikel "Hoekom skryf 'n skrywer oor *Magersfontein* en hoekom *Magersfontein*, o *Magersfontein*?" in *Tydskrif vir Letterkunde*, Nuwe reeks XVIII:1, Februarie 1980, pp. 1-4.

begin van 'n nuwe siklus is aangesien Leroux nie alleen al so 'n verwagting geskep het nie, maar dit self al te kenne gegee het.<sup>111)</sup> *Magersfontein* is weer eens, soos Leroux se ander werk, vol ironie en satire en sluit sodoende aan by vroeëre werke.

In die voorafgaande is 'n resepsie-geskiedenis saamgestel met weinig kommentaar op enverwysing na die romans self. Die doel was bloot om 'n chronologiese oorsig te gee van literatoure se registrasie van die sikliese element in Leroux se oeuvre. Ons het ons primêr bepaal by gepubliseerde resensies en besprekinge wat toeganklik was vir die openbare diskussie. Proefskrifte en studiestukke sal later ter sprake gebring word by 'n nadere bekyk van die romans self.

Uit ons ondersoek het geblyk dat die sikliese boubeginsel eers redelik laat onderken is, soos ons in Hoofstuk I dit ook van enige prosa-siklus verwag. Voorts het geblyk dat veral F.I.J. van Rensburg se studies oor die sikliese element in Leroux se oeuvre belangrik was as eerste registrasie daarvan en as gevolg van die invloed wat dit gehad het op ander literatoure. Die term *siklus* word tans so algemeen van toepassing gemaak op Leroux se werk dat daar eintlik nie meer van 'n "hipotese" gepraat kan word nie.

Daar sal eers veel later uitsluitel gegee kan word oor die betekenis van Leroux se oeuvre in "periode-verband". Uit ons ondersoek het egter wel geblyk die groeiende bewondering, óók in internasionale verband, wat literatoure vir sy werk het.<sup>112)</sup> Dit is voorts interessant dat dit uit ons ondersoek blyk dat literatoure veel meer struktureel - georiënteerd geraak het en dat morele besware selde meer 'n rol speel in die evaluasie van die kunswerk. Sodoende het daar 'n sekere vooruitgang gekom óók wat die norme van interpretasie en evaluasie betref.

---

111. Tydens sy toespraak by die oorhandiging van die Hertzogprys vir prosa, S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns, Jaarvergadering 1979 te Kaapstad.

112. Soos blyk uit aangehaalde resensies in Malan, Charles, op.cit., pp. 81; 105 en 121.

### HOOFSTUK III

#### DIE SIKLIESE ELEMENT IN LEROUX SE OEUVRE : DIE EERSTE SIKLUS

##### INLEIDING

Teen die agtergrond van ons geformuleerde siklusdefinisie en met inagnam van die uitsprake van literatore oor die sikliese element in Leroux se werk, gaan ons vervolgens oor tot 'n ontleding van die eerste trits as siklus.

Ten aanvang kortliks iets oor 'n paar veronderstellings grondliggend aan my benadering. Die hipotetiese uitgangspunt in hierdie studie is dat Leroux se eerste drie werke 'n geheelbetekenis voltrek (Von Wilpert), nieteenstaande die skynbare los skakeling. Dié veronderstelling is gegrond, nie alleen op die stel karakters nie, maar ook op die feit dat bindmiddele soos motiewe en temas die grense van die afsonderlike enkelwerke oorspan in hierdie trits. Dit lyk daarom gewettig om deurgaans in die bespreking van 'n boek verbande met sy trits-makkers aan te toon; trouens, dit is 'n noodsaaklike werkwyse waar afsonderlike werke as dele van 'n groter geheel geïnterpreteer word. Uit wat volg, sal ook telkens blyk dat die *abstrakte outeur*, as organiseerder van die geheel, nie skroom om sy eie werke herhaaldelik agteraf toe te lig en sodoende hulle in feite in retrospeksie te herinterpreteer nie. Deur hierdie werkwyse gee ek nie sonder meer te kenne dat Leroux se afsonderlike werke nie aanspraak kan maak op 'n sekere in-sigself-geslotenheid en onafhanklikheid nie.

In die aanvanklike siklusdefinisie het dit geblyk dat 'n siklus die ontwikkeling van 'n standhoudende kern is. In die eerste trits is daar verskeie standhoudende elemente soos onder andere die fisiese ruimte (Kaapstad) en in die laaste trits is daar weer 'n deurlopende karakter (die knolskrywer). By Leroux is die standhoudende kern telkens 'n *idee*, 'n idee synde die hoogste abstraksie van die

parafraseerbare inhoud van 'n literêre werk.<sup>1)</sup> Die idee van 'n skrywer dikteer dus telkens 'n tema wat weer op sy beurt neerslag vind in 'n bepaalde stofkeuse. In wat volg, sal ek probeer aantoon dat elke trits 'n sekere aspek van die oorkoepelende idee vir sy besondere rekening neem, net soos elke afsonderlike werk op sy beurt weer bydra tot die ont-plooiing van die sub-idee-kern. Dit spreek ook vanself dat hierdie groot idee as oorkoepelende faktor eers agterhaal sal moet word voordat presies bepaal kan word wat die tema van elke siklus is.

Die idee onderliggend aan Etienne Leroux se oeuvre is in die loop van die tyd al deeglik onder die loep geneem deur kritici hier en in die buiteland. Leroux se belangstelling, soos dit neerslag vind in sy werk, geld primêr die menslike psige en dan veral die Jungiaanse diepte-psigologiese model daarvan met as kerngegewe die Kollektiewe Onbewuste met sy oorgeërfde argetipiese inhoute.<sup>2)</sup> Die mens moet gedurig probeer om hierdie chaotiese Onderbewuste en die ordelike

- 
1. Maatje, Frank C.: *Literatuurwetenskap*, derde herziene druk, Oosthoek, Utrecht, 1974, p. 240.
  2. Vir verdere besonderhede in hierdie verband sien: Heydenrych, Talitta: *Die mitiese patroon en sielkundige grondslag in die moderne roman met spesiale verwysing na "Isis Isis Isis" van Etienne Leroux* (ongepubliseerde MA-verhandeling) U. Natal, 1974.
- Leroux, Etienne: "Die mens en veral die skrywer, op soek na die lewende mite" in J.P. Smuts (red.) *Woordwêreld*. Lesings van die Afrikaanse studiekring, Stellenbosch, 1963, pp. 67-80.
- Malan, Charles: *Misterie van die alchemis - 'n inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus*, Academica, Pretoria en Kaapstad, 1978.
- Van Coller, H.P.: *Die Mitologiese en psigologiese agtergrond van "Die mugu" - 'n vergelykende studie* (ongepubliseerde doktoraal-skripsie) Rijksuniversiteit van Utrecht, 1975.
- Van Rensburg, F.I.J.: "Etienne Leroux as siklusbouer" in *Standpunte*, jg. 25 nr. 6, Augustus 1972, p. 13 e.v.
- Van Rooy, C.A.: "Die mitiese patroon en sielkundige grondslag in *Hilaria* van Etienne Leroux" in *Standpunte*, jg. 13 nr. 3, Februarie 1960, pp. 29 - 40.

Bewuste in balans te hou: voortdurende kontak met die Onbewuste is in ieder geval 'n vereiste vir voortbestaan. Die tegemoettrede van die Onbewuste word genoem die individuasiëproses - 'n proses wat lei tot self-ervaring en -kennis. Vir die *moderne* mens lê die heil volgens Leroux in die *oerwêreld* van die psige want dit is veral van die *moderne* mens, wêreld en psige dat Leroux die kartograaf is. Hy probeer dus telkens versoening bewerkstellig tussen tyd en ewigheid; die moderne ontheemde mens in sy hellevaart en die paradys waarna hy soek; tussen die moderne tyd van anti-helde en dooie mites en die heroiëse verlede en lewende mites. Elke boek van Leroux beeld dus in wese dieselfde probleem uit : die soeke na die Self,<sup>3)</sup> daardie versoeningsgebied van Bewuste en Onbewuste.

Hierdie soektog wat telkens ook strukturele eise stel ('n peregrinasiestruktuur bv.), is aanvanklik die speurtog na oorsaak en gevolg in 'n enkele menselewe (*Die eerste lewe van Colet*), maar word spoedig 'n peregrinasie deur die hele Westerse geskiedenis, godsdienste, sages, mitologieë én ruimtes (*Isis Isis Isis*) en verruim eindelik in die laaste trits veral tot verkenningsstog van die mens, die mite en die godsdiens. In feite is dit 'n geestelike wandeling deur 'n gebied vry van tydruimtelike begrensing, wat aan die leser én skrywer al moeiliker eise stel.

Die werkwyse van die hieropvolgende ontleding word deur die romans self gedikteer. *Die eerste lewe* beeld die sielkundige ontwikkeling van 'n verskeurde mens op 'n losse en dikwels omslagtige wyse. In *Hilaria*, wat volg op *Die eerste lewe*, staan Colet se tweede lewe in diens van die universele soeke na sin, wat die kern van hierdie roman is. Daar is 'n duidelike oorgang van die vlak van die *stof* na die vlak van die *idee*, wat ook blyk uit 'n veel meer bewuste styl- en struktuureksperimentering. *Die mugu* is die sluitstuk van die eerste trits : tematies en tegnies, en word daarom in groter besonderhede ontleed. Elke onderdeel van die struktuur staan

---

nou bewustelik in diens van die *idee* wat die *abstrakte outeur* wil oordra. Uiteraard sal nagegaan word hoe hier= die idee in die loop van die tyd ontwikkel het. Dit ver= klaar ook die aanvanklike klem op motiewe (wat later struk= tuurelemente word)<sup>4)</sup> Die eerste lewe van Colet, in hierdie hoof= stuk.

#### *Die eerste lewe van Colet*

*Die eerste lewe van Colet* oorspan die eerste 21 jaar van Colet se ontwikkeling van fyn, sensitiewe kind tot sy aansluiting by die leër, versinnebeeld deur die uniformdraende soldate in wie se bestaan seks en drank 'n belangrike plek inneem. In hierdie proses van religieuse, morele en seksuele ontwikkeling val die klem op die psigologiese uitbeelding van Colet. Colet se ontwikkelingsgang voltrek hom ook geografies : Kaapstad, plaas, skool, universiteit, vertrek na die woestyn; sodat 'n hele era en ruimte in dié werk gestalte kry.

OORSAAK

Die *sluitmotief*<sup>4)</sup> is die *buitestaanderskap* van Colet van Velden; anders gestel : die *onversoenbaarheid, selfs botsing van individualiteit en kollektiwiteit*, 'n sentrale probleemstelling in die eerste trits. Colet hoort nêrens, en nooit ontwikkel hy 'n permanente verhouding met 'n ander persoon of groep nie. Sodra hierdie moontlikheid om lang= durige kontak te bewerkstellig in potensie aanwesig is (by= voorbeeld in die geval van Willem en later Agnes), word dié moontlikheid telkens summier vernietig. Die oorsaak hiervan kan dikwels teruggevoer word tot Colet se traumatiese jeug wat hom voltrek het tussen die blink sitkamerlewe van patroonmatige ordentlikheid en die lewe van patroonlose drif, van sonde, hel en die geheimsinnige see (p. 9). Colet kan hierdie kontrasterende lewensruimtes en -instellings nooit integreer nie en hulle speel ook 'n rol in sy persoonlike

---

4. Dié term is van Blok, Wouter: *Verhaal en lezer. Een onderzoek naar enige structuuraspecten in "Van oude mense, de dingen die voorbij= gaan" van Louis Couperus*, Diss. Leiden, 1969, Groningen, 1970<sup>3)</sup>;

verhoudings. Agnes is vir Colet die sinnebeeld van reinheid en skoonheid, en "dit was asof eensklaps al daardie verbode dinge, selfs daardie aangename eielewe waarvan die ander nie weet nie, iets van die verlede is en geen betekenis meer het nie." (p. 54).

Hierdie *integrasië van goed en kwaad* werk selfs deur tot in sy godsdiensoopvatting sodat hy ná sy Agnes-ontmoeting, in die Bybel slegs van liefde en troos lees, en die God van sonde en verdoemenis sodoende op die agtergrond geskuif word. Mej. Du Toit dring egter weer die sondebeseft aan Colet op en vernietig daarmee sy pas gevonde berusting en strem daardeur sy verdere verhoudings tot vroue. Die noodlot wreek hom egter later op Marie du Toit wanneer Colet se toenadering as gevolg van sy fisiese impotensie misluk. Die rede hiervoor is juis omdat Colet nie 'n sintese kan vind tussen Marie du Toit en Mej. Du Toit nie; in feite toelaatbaarheid en ontoelaatbaarheid nie kan versoen nie en steeds verskeurd staar tussen die twee opponerende jeugwêreldes. Vergelyk byvoorbeeld: "... die onbereikbaarheid van juffrou Du Toit en die ont-nugterde ontdekking van Marie ..." (p. 145) en "Haar stem kom soos sweeps-lae: 'n herhaling van een aand jare gelede. 'Colet!' sê sy. 'Colet!' Hy wag vir die plak. 'Colet...!'" (p. 151). Marie du Toit is dus 'n dualistiese wese: verleidster en onderwyseres, hoer en moeder, 'n dualiteit wat ook aanwesig is in ander vrouefigure in Leroux se eerste trits. Die bloedskandelike begeerte na mej. Du Toit is duidelik Freudiaans getint, soos trouens ook verskeie ander aspekte van *Die eerste lewe*.<sup>5)</sup> In 'n roman soos *Die eerste lewe*, wat soms na 'n sielkundige gevallestudie lyk, is dit 'n verklaarbare aanpak:

As gevolg van 'n dominerende moederfiguur en 'n apatiese, ongeïnteresseerde vader (p. 69) het Colet 'n duidelike *moederbinding*. Dit verklaar sy identifikasie met ouer vrouens.

---

5. Malan, Charles, *op.cit.*, p. 23.

Uit *Die eerste lewe* blyk egter ook die besondere aantrek-  
kingskrag wat Colet het vir ouer vroue, te wete mej. Du Toit  
en sy eie moeder - bloedskandelike toegeneentheid wat ewe  
eens Feudiaanse ondertone het. Colet het, net soos Gys-  
brecht Edelhart in *Die Mugu*, probleme daarmee om die  
manlike deel van sy psige dominant te maak, en juis daarom  
vind Johan, die homofiel, hom 'n maklik beïnvloedbare seun.  
Dit is eers in 'n veel latere stadium dat Brunhilde, op die  
aandrag van die wêreldwyse Gene, hom seksueel inisieer en sō  
inlei in die wêreld van manlike selfversekerdheid, 'n wêreld  
waarin seks en drank dominant is. Die verwagting word dan  
gewek dat Colet fisies met Marie sal verkeer en dat die  
moederbinding sō verbreek sal word, want sy word voortdurend  
as 'n moederfiguur getipeer (p. 53 bv. : "Kyk dis 'n soort  
moederlike gevoel wat sy teenoor Colet het"). In feite is  
hierdie sekvens 'n voorloper van die hoer-episode in *Die  
Mugu* waar Gysbrecht deur geslagsverkeer met die hoer as  
moederfiguur, beheer verkry oor die vroulike deel van sy psige.  
Colet se poging hiertoe misluk egter jammerlik en hy wend hom  
vervolgens in wanhopigheid na die leër, óók om sy manlikheid  
te bewys.

Die Jungiaanse psigologie word in die geval van *Die eerste  
lewe van Colet* nooit direk by die naam genoem in die teks  
self òf in teoretiese uitsprake in "manifesvorm" deur die  
skrywer, soos dit later wel die geval is nie.<sup>6)</sup> Soos Malan<sup>7)</sup>  
huiwer ek om hierdie verwysingsveld dus lukraak te betrek  
omdat dit myns insiens 'n buite-literêre aanpak sou beteken.  
Waar ek my egter besig hou met 'n groter geheel, dink ek dat  
dit wel gewettig is om te wys op die wyse waarop Jungiaanse  
strukture en tiperings reeds in *Die eerste lewe* in rudimen-  
têre vorm voorkom alvorens dit deurbreek in *Hilaria* en  
veral *Die Mugu*. So speel dit deeglik mee wat betref die  
persoonlikheidstipering wat Malan byvoorbeeld as 'n

---

6. Leroux, Etienne: "Die mens en veral die skrywer, op soek na die  
lewende mite" in : *Woordswêreld*, 1963.

7. Op.cit., p. 22.

sekondêre aspek van dié verwysingsveld beskou.<sup>8)</sup> Al die vrouefigure wat telkens 'n variant van Maria as naam het: Marie, Mariet, Maria, is anima-figure wat ook telkens 'n sekere stadium van anima-aanvaarding verpersoonlik.<sup>9)</sup> Marie du Toit is egter die dominante anima-figuur in hierdie werk, en in hierdie verband is Jolande Jacobi se opmerkinge ter sake. Volgens haar sal die anima in 'n man, dit wil sê die oorgeërfde beeld van die vrou wat 'n man in hom dra, ooreenstem met dié psigiese funksie wat die mees onderdrukte is en steeds in die Onbewuste rus, met ander woorde die sterkste kontrasteer met die meer-bewuste hoof funksie. "Thus in principle an abstract scientist's anima will be primitive, emotional and romantic, while that of the intuitive, sensitive artist will be a down-to-earth, sensual type."<sup>10)</sup> Volgens Jung se persoonlikheidstipering is Colet 'n "introverted, feeling type" wat baie fynbesnaard/sensitief is. Sy anima-projeksie moet dus die teenoorgestelde wees, en veral Marie du Toit is inderdaad "a down-to-earth, sensual type," onder die masker van welvoeglikheid wat sy dra.

Die *seksdaad* as sodanig bied vir Colet egter geen langdurige bevrediging nie en is een van die vervlietende dinge soos drank en dans wat by Colet 'n sekere ontnugtering veroorsaak oor die lewe wat hy voer (p. 108: "Waarmee is ons almal besig...?"). Ook in *Hilaria* bied die seksdaad geen kommunikasie nie (p. 38: "'n Halfuur later word Thelma wakker en gee haar beloning...") In die hele oeuvre van Leroux word die seksuele mettertyd erg gerelativeer as kommunikasie-middel en manier om teenstrydighede op te los totdat dit in *Isis Isis Isis* haas absurde afmetinge aanneem.

Indien *liggaamlike kommunikasie* totaal onmoontlik is, soos

---

8. *Ibid.*, p. 187 (voetnoot 8).

9. *Ibid.*, p. 24.

10. Jacobi, Jolande: *The Psychology of C.G. Jung. An introduction with illustrations*, New Haven, Yale University Press, 1962 (6th revised edition), p. 117.

dit vir die buitestaander, Colet van Velden, inderdaad is, bly slegs *kommunikasie met 'n transendente wese* oor as oplossing. In *Die eerste lewe* kan Colet se eensaamheid en eksistensiële angs nie opgelos word deur wat Kierkegaard sou noem "'n metafisiese sprong" nie. Christus is as transendente wese ook vir Colet 'n dualistiese begrip (p. 9), wat in beide wêrelde : goed en kwaad, tuishoort. Sodoende kan Colet ook in sy godsdiens geen integrasie bewerkstellig nie. In 'n later stadium (p. 139) praat Colet van "Christus, 'n vae, onbepaalde figuur êrens verskuil in sy denke...". Dit is al voorafskaduwing van die Jungiaanse begrip van Christus (die Self) wat slegs deur middel van 'n soeke na binne gerealiseer kan word. Hierdie begrip van die Self is sentraal in Leroux se oeuvre. Malan beweer dat daar wel iets van die *imitatio Christi* in Colet se aanvoeling van lyding en veraad is, "maar dit is eers wanneer hy in *Hilaria* die inisiasieproses deurmaak en, 'gekreuisig' word, dat Christus werklik in sy psige tot eksemplariese figuur geformeer word."<sup>11)</sup> Van *Die eerste lewe* af verloop 'n vreemde proses : wat die verhaalvlak betref, is die hoofkarakters soos Colet in *Hilaria* en Gysbrecht in *Die Mugu* toenemend minder behep met die Christelike godsdiens, maar as verwysingsveld word dit al belangriker. Daar is sodoende 'n verskuiwing van die vlak van die *personasie* na die vlak van die *abstrakte outeur*.

Die *dualiteit so ver dit godsdiens betref*, is in dié verband belangrik in *Die eerste lewe*. In die tradisionele (Suid-Afrikaanse) godsdiensopvatting is Christus inderdaad 'n God van orde wat ook op gereguleerde en geformaliseerde wyse gedien word. Uit die eerste trits blyk 'n afkeer van dié godsdiensbeoefening. Selfs 'n karakter soos Vader de Metz in *Die Mugu*, as voorbeeld van die Kerk in sy mees gesekulariseerde gedaante, word genadeloos gesatiriseer. Dit blyk dat die Kerk as georganiseerde instelling, Katoliek of Protestants, deur die *abstrakte outeur* gesatiriseer en as totaal uit pas met die sielsbehoefte van die moderne mens

---

11. Op.cit., p.21.

getoon word. Die hoofkarakters in Leroux se eerste trits delf dieper die Onbewuste in op soek na die ware Christus. Sodoende word 'n eksterne soektog na Christus, soos vergestalt in die Kerk en sy ampsdraers, vervang deur 'n interne soeke na die Self (Christus), wat, volgens Malan, beslag kry in ál Leroux se werke as die belangrikste deurlopende tema.<sup>12)</sup>

In *Die eerste lewe* en ook in *Hilaria* neem hierdie soektog veel eerder die gedaante aan van 'n poging tot sinvolle opname in 'n kollektiwiteit van die een of ander aard. Hierdie motief het sy wortels in *Die eerste lewe* en vorm bykans 'n leitmotiv in die eerste trits. Beide Colet en Gysbrecht in *Die Mugu* probeer hulle identifiseer met 'n groep (die soldate; die eendsterte) wat uitdrukking is van die tyds-ideaal, wat aggressief en manlik is en as groep 'n orde is. Die soldate in *Die eerste lewe* is beskermers van die orde (soos die polisie in *Die Mugu*), terwyl die eendsterte waarmee Gysbrecht hom assosieer, anti-orde gerig is. Maar dit is ook juis die anti-orde-gerigtheid van die soldate wat Colet aantrek, te wete hul seksuele eskapades en vryheid van maatskaplike norme. Die hoofkarakters in die eerste trits is albei *buitestanders* wat nie deel van die gemeenskap kan word nie, hoe hard hul ook probeer. Daarom probeer hulle so naartiglik deel word van groepe wat in wese wan-ordelik is, waar die driflewe nog seëvier en die chaotiese nog lewend is. Deur die klem wat daar in al drie die boeke in hierdie trits val op die *motief van uniformiteit, beperktheid, patroonmatige steriliteit*, relativeer die *abstrakte outeur* reeds hierdie groepe se vitaliteit.

Vir 'n sensitiewe individu, gefnuik in sy pogings tot kommunikasie met mens en God, is skryf 'n vorm van sublimasie. Die *skryfmotief*, kom op verskeie plekke in *Die eerste lewe* ter sprake. Dit skep vir Colet miskien die enigste doel in sy lewe (p. 75) en "hy het altyd gevoel dat dit die prys vir sy talent was wat hy moet betaal" (p. 98). Hierdie heroïese lyding wat gekoppel word aan skrywerskap, kom tot

---

12. *Ibid.*, p. 17.

vervulling in die derde trits waar die godeskemering in 18 - 44 ook die knolskrywer se geloof in die heroiëse vernietig. Prof. Du Hamel beskou in *Die eerste lewe* skryf ook as heilsame terapie, want daardeur raak 'n mens ontslae van baie dinge in jou sisteem (p. 97). Die skryfdaad self kan dus in *Die eerste lewe* in ooreenstemming met Freud se siening as 'n vorm van sublimasie gesien word. Dit konstitueer as't ware weer 'n nuwe motief, want Colet *sublimeer* baie van sy frustrasies deur oorgawe aan bioskoopvertonings, drank, seks, selfs deur die godsdiens en drome. Hierdie motief groei uit tot een van die belangrikste motiewe in *Die Mugu* waarin die wellfare-maatskappy van Julius Johnson gestalte kry as versorger van die orde óók in die skep van ontsnappingsruimtes. Die motief kom ook onverswak voor in Leroux se later werk en bereik sy hoogtepunt in *Die derde oog* in die vorm van die shopping centre waar daar in alle behoeftes van die individu voorsien word. Op ironiese wyse word hierdie "hemelse" bestaan wat die orde van 'n Julius Johnson voorsien, in *Die derde oog* aangebied deur die *abstrakte outeur* as 'n hel op aarde waarin die Herakles-figuur moet afdaal.

Die *satiriese element* word duideliker in Leroux se oeuvre met die verloop van tyd, maar die eerste spore daarvan is al in *Die eerste lewe* te vind. Daar is voorbeelde van blante satire soos waar 'n oordeel uitgespreek word oor die heersersklasse wat getroue bediendes oplaas skaars genadebrood gun (pp. 19; 160). Subtieler satire, waarvan *Die Mugu* vol is, kom egter ook voor. So is in *Die eerste lewe* die hele vooroorlogse geslag, "gentleman boere" inkluis, 'n teken van die satirikus, as simbool van ouer geslagte wat uitgediende waardes aanhang en daarom totaal onvoorbereid is op 'n nuwe era. Die opposisie oud/jonk, ou geslag/nuwe geslag het iets weg van die onversoenbaarheid van goed/kwaad, orde/chaos soos beliggaam in Marie/Colet, die Sheila/Gysbrecht. Dit is derhalwe na so 'n sintese waarna die knolskrywer strewe in 18 - 44 en wat per definisie onbereikbaar is.

Colet en sy geslag het besef : "die wêreld met al sy ou waardes was besig om te verander" (p. 106). Dit impliseer dat die oue met wortel en tak vernietig moet word: "(die) aftakeling moet volkome wees, want elke stukkie wat oorbly, is die kiem van 'n gewas wat weer kan groei" (p. 106). Dit is wat in feite gebeur as Gysbrecht in *Die Mugu* geïnisieer word in die eendstertbestaan - hy word volkome afgetakel en van klere én voedsel gereinig sodat niks van sy ou bestaan en waardesistiem kenbaar is nie. Later word hierdie motief verruim tot die begrip *wedergeboorte*: "Die premis is : as die oue moet plek maak vir die nuwe, is dit logies dat die oue so spoedig moontlik met wortel en tak verwyder word." (p. 130, *Die Mugu*). So ontwikkel en verdiep 'n motief dikwels in die loop van die eerste trits.

In die eerste trits hunker die volwasse hoofkarakters gedurig terug na *die paradyslike jeug* wat met die aanbreek van volwassenheid onherroeplik verlore gegaan het. In hoë mate bied die jeugwêreld sekuriteit; dit is dikwels 'n wêreld van onbesorgde romantiek. So hunker Gysbrecht in *Die Mugu* gedurig terug na sy jeug, veral wanneer hy die eendsterte sorgeloos op die strand sien speel (p. 51). Oplaas is sy dilemma in hoë mate dié van 'n persoon wat verskeurd is tussen jeugherinneringe en toekomstrome waardeur dit vir hom onmoontlik raak om die *hede* te hanteer. Hierdie situasie is al in kiem aanwesig in die slot van *Die eerste lewe* waar Colet wanhopig soek na spore van die verlede om hom met die hede te versoen. Anders as Gysbrecht later, ontvlug hy aan sy situasie deur by die leër aan te sluit en sodoende die werklike dilemma slegs uit te stel tot in *Hilaria*, naamlik hoe om hom met *die lewe* te versoen. In *Hilaria* leef Colet weer eens in die verlede (p. 31) en hy soek al die bekende plekkies op om sodoende iets van die vervloë tyd te herwin en omdat dit as voltooide tyd 'n vastigheid bied. "Die begin van die vraag: Wie, waarom, waarnatoe?" (p. 32), dui al op die doodloopstraat waarin hy hom bevind. Sy bestaan voltrek hom weer eens nie in die hede nie, en eers tydens sy hergeboorte besef hy op ironiese wyse te laat dat "die lewe is"

en "ek is" (p. 103).

Die *buitestaander* se onvrede met die hede spruit dikwels daaruit dat hy nie die *patroonmatigheid* van die hede kan aanvaar nie. Dit is 'n motief wat in *Die eerste lewe* herhaaldelik ter sprake kom. Telkemale kom die sinsnede voor: "daar is geen geleentheid vir afwyking nie" (p.11). So word Colet telkens deel van 'n patroon (pp. 71/72; p. 93); Maria moet by die patroon inpas (p. 20), en selfs sy studente-vriende wat skynbaar spontaan en onbekommerd is, word in die volgende terme beskryf: "al hul gesigsuitdrukkings uitgelate, maar tog volgens dieselfde patroon" (p. 109). Hierdie patroonmatigheid bedreig Colet altyd: "Hy hoef maar net die kenmerkende geur van 'n klaskamer teë te kom, of die presies-gemete vensters te sien, dan het die vrees hom weer beetgepak" (p. 10). Die orde en patroonmatigheid word deurgaans in dieselfde terme beskryf: "patroon, eenders, verbeeldingloos", ensovoorts. Dié motief groei uit tot 'n allesomvattende bedreiging deur die orde, gemik teen die enkeling (*Hilaria* en *Die Mugu*). Hy wat nie in die patroon wil of kan inpas nie, is tot eensaamheid gedoen. Daarom besef Colet al vroeg (p. 70) dat die alleenheid by hom sal bly. Op p. 123 dink Colet: "ek is swak en klein en bang. Wat maak dit saak? Al wat ek wil hê, is daardie klein hoekie wat net aan my behoort". Die moderne tyd is nie meer die tyd van die enkeling nie. Dit blyk uit *Die Mugu* waar die Groot Enkeling se beeld al vervals begin raak het en uit *Lady Mandrake* se woorde in *Sewe dae* ná die dood van haar man.

Op p. 105 van *Die eerste lewe* word hierdie aanhaling gevind: "Elke koerant, elke bioskoopprent, elkeen in die straat het die tydgees weerspieël". Dit is 'n belangrike en deurlopende motief in die eerste trits. *Die boeke word dus "documents humaines" - weerspieëling van bepaalde historiese tydsfases.* Daarom is dit ook belangrik dat Leroux se eerste drie werke, ook wat die historiese tyd betref, 'n duidelik chronologiese gang volg. Dit word inderdaad vrye dokumentering van 'n hele era en die individu se pogings om telkens

vrugtelos die tydsgees te interpreteer en hom daarmee te versoen. In die loop van die eerste trits word hierdie proses ontwikkel: waar Colet nog aanvanklik kon aansluit by die leër en later op 'n ander wyse ontsnap deur te sterf, is daar vir Gysbrecht geen ontsnapping meer nie.

In feite word Colet se sterwe al in *Die eerste lewe* voorberei deur sy voortdurende afsterwe van die lewe in die vorm van toenemende *vervreemding*. Dit kom al op p. 121 van *Die eerste lewe* voor: "Later, terwyl hy regop in die bed sit en na sy klere op die vloer en by die voetenent van die bed kyk, is dit asof dit aan 'n vreemde persoon behoort". Dit is 'n motief wat uitgebou word in *Hilaria* waar Colet dikwels afstand neem van homself soos weerspieël in die ontrokke vertelwyse (vgl. p. 15). Ook in *Die Mugu tree* hierdie motief sterk na vore, bv. op p. 81: "Hy wandel deur sy eie woonstel soos 'n vreemdeling. Met die oë van 'n buitestaander soek hy in al die voorwerpe 'n leidraad om die persoon te vind wat hierdie plek bewoon". Volgens D.W. Fokkema in sy artikel oor die modernisme as literêre periode<sup>13)</sup> is *vervreemding*, naas *observasie* en *onthegting*; een van die belangrikste onderskeidende kenmerke van die modernisme as (literêre) beweging. Dit is opmerklik hoe al drie hierdie motiewe belangrik is in die eerste trits: die afstandelike kyk van die hoofkarakters op ander mense en hulleself; die verbreking van bande; die mislukte kontak; die onthegting tot aan die eensaamheid toe.

Colet is 'n buitestaander, soos Gysbrecht later en vele Leroux-karakters daarna. Die buitestaandermotief is al aangesny, maar dit hang ook saam met die *eksistensialistiese inslag* van die eerste trits. D.C. Grobler se MA-verhandeling

---

13. Fokkema, D.W.: "Method and Programme of Comparative Literature" in vertaalde vorm opgeneem in *Tekstboek algemene Literatuurwetenskap*, saamgestel en ingelei deur "W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch, Basisboeken, AMBO, BAARN, 1977, pp. 337-351.

is hiervan 'n uitgebreide dokumentering.<sup>14)</sup> Colet se "hulpeloosheid en onaanpasbaarheid" (p. 114), sy besef dat hy "swak en klein en bang is," (p. 123) én sy vervreemding, hang alles saam en is 'n direkte gevolg van sy eksistensiële dilemma. Dit is ook die rede vir sy inersie wat 'n klimaks bereik in sy fisiese impotensie.

### Hilaria

Selfs in die vervolg op *Die eerste lewe*, *Hilaria*, is die naderwerking van dié eksistensiële dilemma aan te toon. Die hoofkarakter is weer eens Colet van Velden, as teruggekeerde soldaat, manliker as in sy eerste lewe, hoewel hy vol letsels is. Oënskynlik is sy probleme opgelos: hy is geborge in 'n huwelik, en deur sy werk ook in die samelewing. Tog is hy eensamer as ooit en sy indolensie is selfs groter as in *Die eerste lewe*.

*Desintegrasie*, selfs *verval*, kenmerk in 'n hoë mate die personasies wat uit *Die eerste lewe* ook na *Hilaria* oorgedra word. Suzanne word verlam en verkeer voortdurend in pyn, terwyl Marie du Toit naby haar oorgangstydperk is en, geknel deur emosionele spanning en hunkering na Colet, 'n drankprobleem ontwikkel het. In die loop van die boek word die mens as brose wese voorgestel, onderworpe aan liggaamlike verval (Marie, Doepels, Suzanne) en die dood (Theuns, Jock Fourie, John Little, Colet). Trouens, ook die hele Demeter-mite wat as mitologiese stramien fungeer, is in feite die weergawe van 'n god se kniebuiging voor die dood. Dat in die mitiese verband dood ook hergeboorte impliseer, het wel deeglik implikasies vir hierdie roman. Daar sal later aangetoon word dat nie die letterlike sterwe bedoel word nie, maar die afsterwe van die ou self, "kruisiging van die ou liggaam." Dit is basies die boodskap wat vir 'n gemeenskap opgesluit lê in, en lewend gebou word deur misterieë en rites.

---

14. Grobler, D.: *Die buitestaandersfiguur in die eerste trilogie van Etienne Leroux*, (ongepubliseerde MA-verhandeling), P.U. vir CHO, 1977.

In *Hilaria* is die verbreidheid van lyding en dood, soos in die werk van bv. Ward Ruyslinck, bevestiging van *die pessimisme* wat hierdie werk deurstraal, en myns insiens loënstraf juis dit die optimistiese lesings van Van Rooy<sup>15)</sup> en Malan.<sup>16)</sup>

Marcel Janssens se opmerking : "De Ruyslinckiaanse mens is een arme, lijdende, gefrustreerde mens, een verschoppeling, een paria, die niet kan optorren tegen die hem verdrukkende gemeenschap en zijn toevlucht moet zoeken in doffe onverschilligheid, wanhopig verzet of vlucht. Hij gaat zwaar gebukt onder de onvolmaaktheid van het bestaan en kan dan ook alleen maar dromen van het paradijs..."<sup>17)</sup>, sou feitlik onveranderd van toepassing gemaak kon word op van die karakters in die eerste Leroux-trits, te wete Colet, Johny/Juliana Doepels, die tuinier en selfs Gysbrecht Edelhart. Johny Doepels formuleer hierdie probleem van die individu op p. 55 in *Hilaria* : "Waarnatoe? (...) Waar ons ook al kom, ons is oral gedoem tot rots-omringde poeletjies. Om en om. Altyd teen die wande. Dan kom daar 'n brander en ons is in die volgende poeletjie! Heerlik! Dan weer..." Dit is al 'n uitwysing na die dilemma in *Die Mugu* waar die mens telkens "vol idealisme 'n orde omverwerp en onmiddellik daarna 'n nuwe orde skep"<sup>18)</sup>. Selfs sy pogings tot ontvlugting bring geen reding nie. Hierdie motief wat op p. 64 ter sprake gebring word in die vorm van 'n passasiersboot waarmee 'n mens kan ontvlug, groei uit tot 'n belangrike motief in *Die Mugu*.

Colet se teenspelers is voorts sy vrou, Thelma, die mannetjiesagtige nimf wat op vyandige wyse teen hom opkrul in die bed en selfs die intieme liefdesdaad as beloning bedryf. Colet het ook weinig gemeen met sy vriend, Bill, wat in alle opsigte 'n positiewer en manliker persoon as Colet is en

---

15. Op.cit.

16. Op.cit.

17. Janssens, M.: *Ward Ruyslinck, Monografieën over Vlaamse Letterkunde*, Uitgeverij de Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen; Amsterdam, 1976, p. 5.

18. "Proloog": *Die Mugu*.

sterk herinner aan Gene in *Die eerste lewe*. Lila, Bill se vriendin, het 'n sterk aantrekkingskrag vir Colet; sy is die "Rebecca" wat hy nie kan kry nie en in wie se plek hy Lea (Thelma) moes neem (p. 19). Weens Colet se terughoudendheid en inersie ontwikkel daar nooit 'n verhouding tussen hulle nie. Beide Suzanne en Maria vind sublimasie vir hul (seksuele) frustrasies deur hul terug te trek in herinnerings aan die verlede. Suzanne se dominerende gedrag en Marie se drankmisbruik is ook vorme van ontsnapping aan die werklikheid.

Beide Suzanne en Marie word telkemale in *Die eerste lewe* beskryf as Colet se moeder (p. 125: Colet moet kies tussen hulle; p. 129: Sy herinner hom aan Suzanne). In *Hilaria* verwag Thelma 'n baba (p. 85) en terselfdertyd raak beide die moederfigure ook "swanger": sodoende word Colet se hergeboorte reeds in die vooruitsig gestel. Dit skakel ook met die Jungiaanse opvatting dat daar teruggehuik word na die geborgenheid van die moederskoot. Dit is waarom *see* en *water* as ekwivalente vir die vrugwater dikwels 'n gerusstellende effek op die karakters het. Daar is reeds verwys na Marie se belang as anima-figuur, want "sy was 'n samestelling, in al sy vertellings, van almal; van al sy herinnerings en verlangens" (p. 25). Daar is ook gewys op die opkoppeling moederlikheid/seksualiteit in karakters soos Suzanne en Marie. Maar ook Mamma (p. 74) was 'n madam en vervul teweens die rol van moeder jeens die teruggekeerde soldate. Hierdie motief kulmineer in die hoer in *Die Mugu*.

Johny Doepels is 'n nuwe karakter wat die enigste ware vriend van Colet is en met deernis jeens hom optree. As *siener* (Teiresias-figuur) kan hy die toekoms voorspel en interpreteer en is 'n teenstander van die orde, alhoewel hy aanvanklik nog meewerk om die optog te beplan. In *Die Mugu* groei hy uit tot die *profeet* van individualisme en ontaard sy lydelike verset in anargisme.

In *Hilaria* is daar 'n merkwaardige ooreenkoms tussen Doepels en Marie du Toit, die Hecate-figuur. Op p. 62 word hy ook beskryf as 'n Hecate-figuur ("kruis"; "paaie kruis en 'n hond huil in die verte;" "drieverdieping-woonstelgebou;" "op die derde vloer klop hy...") Op p. 77 moedig hy Suzanne ook aan om "die hekse-brousel" van Jambe te probeer. Sodoende word Doepels gekoppel aan die twee heksefigure : Marie met haar swart magie-bedrywighede en met die heksevrou tjie, Jambe. Wanneer die getransformeerde Doepels in *Die Mugu* as 'n heks beskryf word wat die malochio het (p.11), is die *motief van hekserij* dus reeds op subtiele wyse in die vooruitsig gestel. Hierdie motief word later veel belangriker in Leroux se werk, veral in *Sewe dae by die Silbersteins* en *Een vir Azazel*.

Julius Johnson, prototipe van die Tycoon in Leroux se werk, is die verkondiger van die boodskap dat 'n nuwe tyd aangebreek het met nuwe eise en waardes. Sy positiewe wêreldbeeld verskil wesenlik van dié van Colet en veroorsaak regstreeks Colet se verset daarteen (p. 88). In *Die Mugu* groei hy uit tot verteenwoordiger van 'n *verstikkende orde* wat alle individualiteit verskraal en wil inperk tot patroonmatige opgaan in sy ideaalbeeld. Terselfdertyd introduceer Johnson ook 'n belangrike motief in Leroux se werk, naamlik *die motief van moderniteit*, en stel sodoende wêreldes soos Welgevonden en Oita in die vooruitsig.

Die *historiese tyd* is einde 1945 / 1946, die aanbreek van 'n nuwe era (vgl. ook 18 - 44). Die oorlog is verby en die individu leef in hoop op wat die toekoms sal bied aan groter geborgenheid en welvaart. Op ironiese wyse beteken dit egter ook die *einde* van 'n era : God is dood (p. 65), individualisme tot niet en die paradys vernietig. *Hilaria* gee 'n ander tyd weer as *Die eerste lewe* en het ander simbole as uitdrukking van die tydsgees. 'n *Verwysing na* die openingsparagrafe van *Hilaria* is besonder insiggewend in hierdie verband. Die oorlog is verby en 'n nuwe era het aangebreek,

maar van die "Gay Thirties" se romantiek en polsende lewe het weinig oorgebly. Die nuwe era is dié van African Mirror (p. 7) en van "die nagemaakte (...), die ersatz-skeepsatmosfeer, die geromantiseerde plaasvervanger" (p. 8).

Ter aanvang moet gesê word dat Leroux se romans telkens op kenmerkende wyse begin : 'n bepaalde ruimte word geskep en in die beskrywing word 'n hele klomp motiewe al in die vooruitsig gestel. Dit is ook opvallend dat hierdie beskrywing telkens *kontrasterend* van aard is en herhaaldelik 'n *negatiewe afloop* in die vooruitsig stel. In *Hilaria* wek die woorde: "Die mossels sal vanjaar giftig wees" al die verwagting van 'n negatiewe afloop van die gebeure.<sup>19)</sup> Op subtiële wyse word ook die weg gebaan vir die mitiese verloop (Persephone en Demeter-mite), bv. op p. 82 waar die hele natuur in rou verkeer. Die sorgelose, polsende lewe wat in die openingsbladsye van *Hilaria* beskryf word, word gerelativeer deur beskrywings soos : "valstande(!)" (p. 7); "nagemaakte skip" ; "die ersatz-skeepsatmosfeer"; "die geromantiseerde plaasvervanger"; "seevaartkelner, wat nog nooit op 'n skip was nie!" (p. 8); "die alledaagsheid van die see" (p. 9); die hulpeloosheid en triestigheid; die Van Gogh-afdruk (p. 10) en die hoogtepunt van ontluistering : "In die koue sitkamer smaak die Verdelho bitter-suur. Thelma voel vaak, sonder belofte (...) Thelma krul sag maar vyandig teen Colet se lyf" (p. 11).

In die African Mirror-wêreld van Julius Johnson se orde het die lewe verdwyn en 'n dop, 'n masker het oorgebly. Alles is *nagemaak* en *vervals*; selfs die eietydse mites. Dit is daarom ook nie vreemd dat die rolprent so 'n belangrike rol speel in die moderne lewe nie: "Vergeete in die donker, met die gekleurde ontvlugtingsbeelde op die doek en die storie presies ingestel op die begripveld van die mugu, is die saai lot, die meganiese leefwyse en die beklemmende wildernis van

---

19. Sien ook Van Rensburg, F.I.J., op.cit., p. 25.

die gees" (*Die Mugu*, p. 126, ook *ibid.*, pp. 100 en 114, en p. 96 in *Hilaria*). Hierdie motief van die rolprent as afbeelding (en vervalsing) van die werklikheid raak opnuut belangrik in *Die derde oog* en *Magersfontein, o Magersfontein!*

Die rolprentmotief hang ook saam met ontsnapping aan die werklikheid, veral in *Die Mugu*. Dit is opmerklik dat ontsnapping dikwels gekoppel word aan skeppende aktiwiteite, byvoorbeeld skryf, in hierdie trits. In feite is die advertensieveldtog ook vir Colet 'n vorm van sublimasie. Wat egter belangrik is, is die feit dat die proses van skryf in *Hilaria* nie meer soos in *Die eerste lewe* vir Colet 'n "heilsame terapie" is nie: "... frustrasie maak soms dat jy nie kan skryf nie" (p. 76).

Die *fisiese ruimte* waarbinne die gebeure in *Hilaria* omlyns word, is, soos in die geval van groot dele van *Die eerste lewe*, Kaapstad en sy onmiddellike omgewing, veral berg en see as *ruimtes van ontsnapping*. Die leefruimte van Colet is kleinburgerlik en dra daartoe by om die gevoel van *patroonmatigheid*, *steriliteit* en *vaalheid* te verskerp. Ook die bedrukkende atmosfeer van die werk in die stad noop Colet om voortdurend uit te wyk na die paradyslike park, die kafee of kroeg om sodoende te probeer om deur middel van herinnering, gesprek en drank, ontsnapping te bewerkstellig.

*Hilaria* beeld die mislukte poging van 'n individu om tot sinvolle versoening te kom met 'n hele maatskaplike bestel, tydgees en waardestelsel. Dit is 'n toenemende proses van *vereensaming* (p. 79). Van alle kontak en sekerheid verstoke kom Colet uiteindelik tot die insig dat die hergeboorte 'n pynlike proses is wat net binne jouself te realiseer is. Die verset van Colet is in sy mees rudimentêre vorm 'n filosofiese en nie 'n lyflike protes nie. Dit is 'n protes teen 'n hele tydgees (vgl. p. 90 bv.). Daardeur protesteer jy teen die tese dat slegs die welfare-maatskappy die antwoord kan verskaf en dat

die individu se heil dus daarvan afhanklik is.

Op p. 92 dink Colet na oor die vorm van die protes: "Ons moet nie gesien word nie. Dis die geheim. Meer as dit: hulle kan ons nie sien nie. Ons verdwyn agter 'n stoel, agter 'n rusbank, agter 'n boomstam, in die water in die swembad - en hulle kan ons nie sien nie. Dis die lewe. Die lewe is. Daar is duisende gangetjies in die doolhowe waarin hulle ons tevergeefs soek." Juliana Doepels se raad aan Gysbrecht in *Die Mugu* (p. 113) kry ook 'n ander, wyer betekenis teen die agtergrond van hierdie aanhaling: "Wil jy hulle veg, Kleintjie? Sluit by hulle aan. Rysmier hulle van binne. Gebruik hulle eie geslepenheid om hulle tot 'n val te bring." Die begrip "geslepenheid" figureer weer sterk in *Sewe dae*.

In *Die Mugu* (pp. 57 en 114) word twee beskrywings aangetref waarin die mens gelykgestel word met bye (en vervolgens miere) wat uit byekorwe en doolhowe borrel. Sodoende word hierdie *motief van "ondergrondse" protes* veel negatiewer, maar ook veel sterker verwoord.

In *Hilaria* voel Colet dat die vryheid nog kan bestaan te midde van die patroonmatigheid: ('n) "beeld van byekoek en heuning wat uitloop uit die stroewe patroon" (p. 92). In *Die Mugu* is die besef van *ingeperkte vryheid* nog veel sterker, maar daar is ook 'n positiewer sy daaraan: uit die omheining van yster groei die roos (p. 86); uit die afsondering van die tronk kan die vryheid van gees juis kenbaar word (pp. 111/112). Colet besef (*Hilaria*, p. 100) dat die ware vryheid slegs in jouself te verwesenlik is. Die vryheidsbesef is dus wesenlik anders as vroeër en baie dieselfde as dié van Juliana Doepels in *Die Mugu*. Die mandala (4 sterre) wat hy sien, weerspieël soos Johny Doepels voor spel het, sy psigiese integrasie.

Die *sluitmotief* van *Hilaria* is weer eens die *verhouding enkeling/gemeenskap* soos vergestalt in Colet se vrugtelose poging om tot versoening te kom met die gemeenskap wat die massawaardes van Julius Johnson aankleef. Waar hierdie bekende tema van die verhouding individu/gemeenskap byvoorbeeld in die werk van Jef Geeraerts uitloop op 'n afwysing van gemeenskapwaardes en daar opgegaan word in 'n natuurdrif en destruktiewe manlike vitalisme, bring dié uitweg vir Leroux-karakters gewoonlik slegs 'n tydelike antwoord : Colet in die leër; Gysbrecht by die eendsterte; die knol se seksuele eskapades in *Isis Isis Isis*.

Die hoofkarakters indie eerste trits toon merkwaardige ooreenkomste. Hul hunker albei terug na 'n paradyslike jeug van onskuld en geborgenheid; hulle is *buitestaanders* wat geen sinvolle binding het met die maatskappy nie en noodgedwonge 'n tipiese middelklasbestaan aanvaar agter maskers van welvoeglikheid. Deur hul hunkering na vryheid is hul dagdromers wat smag na ontsnapping en dus aangetrek word deur persone met die teenoorgestelde persoonlikheid : Gene; die eendsterte.

Deur die betrek van psigologiese en mitologiese gegewens impliseer die *abstrakte outeur* dat die proses wat in *Hilaria* beskryf word, feitlik 'n universele patroon is wat tot 'n tydsbeeld gekonkretiseer word. Op die verhaalvlak het feitlik alle karakters mitologiese teenhangers. Hierdie mitologiese speurwerk is op voortreflike wyse gedoen deur Van Rooy en Malan.<sup>20)</sup> By implikasie word gesê : *Hilaria* is 'n moderne herhaling van die mities durende gegewe. Onder die oppervlakte lê die dieper laag met (psigologiese) inhoude wat telkens op onverwagte wyse, haas onafwendbaar, na bo styg. Psigologies gesproke staan die oppervlakte vir die Bewuste, wat slegs die spits van die ysberg is, met die inhoude van

---

20. Van Rooy, C.A.: "Die mitiese patroon en sielkundige grondslag in *Hilaria* van Etienne Leroux" en Malan, Charles, *op.cit.*, p. 21.

die (Kollektiewe) Onbewuste diep verborge (vgl. bv. *Die eerste lewe* p. 18: "Daarna, sodra hy proteas sien, of heide of speserye ruik in die lug, dan het hy altyd 'n beeld gekry van wit sand - fyn en korrelrig van bo, warm en klam onder die oppervlakte; oneindig verlate en weemoedig waar dit duine vorm, vol groeikrag en lewe as dit bedek is deur suur=vygiës en akasias".). In *Hilaria* kom hierdie motief na vore in beskrywings op pp. 26; 38 en 102 waar telkens sprake is van onderaardse tunnels ens. waarin die lewegewende water vloei. Dié motief van die verborge maar lewegewende Onbewuste word ook aangetref op p. 63 van *Die Mugu*. Die Onbewuste met sy potensie tot groei en lewe as dit benut word, figureer ook prominent in dié boek veral in die uitsprake van die tuinier.

Die Bewuste word in *Hilaria* gelykgestel met die oppervlakte en word in die volgende terme beskryf: *na-patroongevormde beeld; patroon; eenders; vervelig; nagmaakte en vals* (p. 26 bv.). Die Onbewuste daarteenoor word getipieer as *romanties; geheimsinnig* en *rusteloos*. Hieruit kan 'n sekere voorkeur vir die Onbewuste afgelei word. In die loop van die saga neem die belang van hierdie basiese opposisie nooit af nie en word dit trouens al genuanseerder. Die oorwegend romantiese interpretasie van die Onbewuste in die eerste siklus maak later plek vir die besef dat die Onbewuste 'n dreigende energie herberg met vernietigende mag indien dit verkeerd hanteer word.

Op p. 43 van *Hilaria* word die park en hospitaal met mekaar gekontrasteer. Die hospitaal is by uitstek die skepping van die orde (wellfare-maatskappy) waar vir die individu gesorg word en wat feitlik Julius Johnson se woord eggo, naamlik dat die nuwe lewe *die gelukkige hawe* vir almal is (p. 109). Tog blyk uit die opponering daarvan met die park al iets negatiefs. Voorts is die verpleegsters ook 'n orde in uniform en is die hospitaal self 'n verbeeldinglose, ordelike

instelling met "drie rye vensters" en "genommerde kamers" (p. 43). Die hospitaal kom weer in *Die Mugu* ter sprake, en hierdie motief word veel verder gevoer totdat dit 'n allesomvattende aanklag word teen meganisering en orde wat verantwoordelik is vir "(k)laarbereide kos in cellophane-pakkies (...) opgesmuk met valstande, glasoë, kunsmatige bene" ens. (p. 127). Vir die individu is dit nie eers meer moontlik om in privaatheid te sterf nie. Die kunsledemate word hier werktuig van die kunsmatigheid (orde) wat die mens toenemend sal bedreig in Leroux se oeuvre.

In Leroux se werk is *die see* telkens beeld van die Onbewuste (p. 65 bv.). Dat die Bewuste, soos vroeër reeds gesê, sonder kontak met die Onbewuste sal disintegreer, blyk uit die volgende beskrywing: "Hy (...) kyk na die verbyflitsende bome en die groot asbes-pype wat langs die pad gelê word om die gulsige stad te verbind met helder, koel bergwater" (p. 76). As in ag geneem word dat die stad deurgaans simbool is van die Bewuste (orde) in hierdie trits en water telkens simbool van die Onbewuste, die lewegewende energie is, lyk bostaande interpretasie legitiem.

Die opposisie orde/chaos vind ook besondere neerslag in soverre dit personasies betref. Daar is trouens sprake van dieselfde polêre spanning hoewel dit *ordelikheid en netheid* is wat teenoor *spontaneïteit en uitbundigheid* gestel word. In feite is slegs Johnny Doepels, Colet en Lila personasies wat meer "onbewustelik" genoem kan word. Sodanige karakters word beskryf met terme soos: "Denke"; fantasieë, ens. Hierdie meer "onbewuste" karakters toon ook dikwels blyke van heldersiendheid en terme soos "siener" en "profeet" word op van hulle van toepassing gemaak (veral Johnny/Juliana Doepels). Daar is 'n besondere verhouding tussen sodanige profeet-figure en die hoofpersone in die eerste trits (vgl. *Die Mugu* waar Juliana Doepels 'n Johannes die Doper-figuur word). Die hoofkarakters in die eerste trits vertoon duidelike *Christelike parallele*. Die volgende aspekte is hier ter sake. Christus het in sy vleesgeworde

gedaante vir die mens die volgende boodskap gebring : dat die mens sy heil slegs intern kan verwesenlik deur hergeboorte. Hierdie hergeboorte stel hoë eise aan jou geloof en jou vermoë om eensaamheid te aanvaar. Leroux gebruik die begrip hergeboorte as belangrike motief in etlike van sy werke. Christus was gekant teen valse ordes soos dié van die Fariseërs wat as witgepleisterde grafte groot ooreenkoms toon met Julius Johnson wat skuilgaan onder 'n gepleisterde Kaaps-Hollandse fasade. Die liefde vir die naaste is deur Christus as primêr beskou; 'n motief wat in *Die Mugu* veral belangrik is (p. 52 bv.: "meteens word Gysbrecht vervul met 'n allesomvattende liefde vir hierdie klein monsters"; en p. 64: "... so sien ek dit nou deur die hele wêreld straal, daardie liefde wat oor alles troon ... ek het hulle almal lief ... die regverdiges en die gespuis soos Christus hulle liefgehad het. Maar ek wil die vryheid hê om hulle lief te hê om selfs die duiwel lief te hê..." waardeur die belangrike motief van Goed en Kwaad as balanserende kragte (*Sewe dae*) reeds in <sup>die</sup> vooruitsig gestel word).

Van die karakters in die eerste trits herhaal Christus se lyding en word nêr soos Christus telkens *sondebokslagoffers* (vgl. Johnny en Juliana Doepels se lotgevalle: *Hilaria* (pp. 62; 114/5) en *Die Mugu* (pp. 101/02); asook Gysbrecht: *Die Mugu* (p. 84)). Ook Colet se uitspraak (*Hilaria*, p. 19) dui op die vereenselwiging met Christus in sy gemoed. "Toe maar Thelma, ek sal die vis onthou, en die brood. Ek sal die brode en visse vermenigvuldig sodat duisende van ons daaraan tot voldoening kan eet". Dat Christus egter in Colet se psige "tot eksemplariëse figuur geformeer word tydens sy 'kruisiging'"<sup>21)</sup>, betwyfel ek. Veel eerder is Du Plessis se opmerking van pas naamlik dat Colet kom tot "'n mode-eksistentensialistiese aanvaarding van 'Die lewe is, ek is'"<sup>22)</sup>

---

21. Malan, Charles, op.cit., p. 21.

22. Du Plessis, P.G.: "Etienne Leroux" in *Perspektief en profiel*, (red.) P.J. Nienaber, Afrikaanse Pers-Boekhandel, Johannesburg, p. 602.

Die beelde soos: "Op 'n dam dryf 'n lelie. Die blom vou oop en gee geboorte aan 'n kind" (p. 102); die mandala van vier sterre (p. 102); die blom en die pêrel (p. 103) is totaal vreemd aan die Christelike godsdiens hoewel dit bekende simbole van hergeboorte is.

Op p. 79 van *Die eerste lewe* sê Colet: "Daar is geen uitweg nie. Ek is vervloek. Ek is bestem vir die hel. Daar is geen uitweg nie. Ek is vervloek." In *Hilaria* is hierdie motief ook aanwesig, want Colet is nou sigbaar *die gemerkte en vervloekte*. Hy is in die oorlog verwond en hou 'n stywe arm daarvan oor en 'n "merk van Kain" (p. 17 *Hilaria*).

In die lig van ons opmerkinge vroeër oor wat die wildernis waarin Colet geveg het as soldaat psigologies beteken, is dit duidelik dat hierdie letsels ook psigologiese letsels is. Leroux se Colet toon merkwaardige ooreenkomste met die hoofkarakter in verskeie van Jan Wolkers se romans soos onder andere *Kort Amerikaans*, *Een roos van vlees*; *Terug na Oegstgeest*, ensovoorts. Wolkers se hoofkarakter, wat ook sterk outo-biografiese trekke vertoon, is óók 'n buitestaander, 'n gemerkte Kain wat met 'n Calvinistiese skuld las op sy skouers, vasgewortel in 'n traumatiese jeug waarin 'n Ou-testamentiese godsdiensopvatting sentraal staan, op verbete wyse soek na sinvolle versoening met kollektiwiteit en na durende menslike verhoudings. In hierdie soektog speel seks en geweld 'n belangrike rol as middele om jouself te bevestig. Hoewel Leroux se boeke ook wrang, sinies en satiries is, is die toon baie milder as by Wolkers. Leroux se karakters is in hul soeke veel meer na binne gerig as Wolkers se karakters, wat kompenseer deur ekstroverte gedrag. Dit is eers in *Oegstgeest* waarin 'n jeug ontmitologiseer word en 'n doelbewuste self-ontdekking sy neerslag vind. Tog is dit juis interessant om te sien hoe hierdie selfde tematiese gegewens verskillend vergestalt word.

Wolkers herhaal dieselfde basiese gegewe : die dood van die broer, die dominerende vader, die skuldkompleks telkens op vernuftige wyse totdat *Terug naar Oegstgeest* as't ware die sluitstuk hiervan vorm. By Leroux is dit die beginpunt in 'n grootse soektog wat sy wortel in die persoonlike het, maar uitgroeï sodat 'n universele soektog in die totaliteit van sy negeluek sy neerslag vind.

Voorts herhaal Leroux nie net 'n basiese kern nie, maar ontwikkel hy dit doelbewus, soos uit die voorafgaande al blyk.

Die eerste lewe eindig met die woorde : "En vorentoe ... in die wildernis". En soos C.A. van Rooy aantoon,<sup>23)</sup> is *Hilaria* die verhaal van daardie geestelike wildernis. *Hilaria* eindig op sy beurt met die aankondiging van "die nuwe lewe" (p. 109) wat vir *almal* 'n gelukkige hawe sal wees. *Dié Mugu* is in vele opsigte 'n beeld van juis dié lewe en die *hawe*lose mugu wie se denkbeeld van 'n veilige hawe 'n illusie was (p. 54) en wie se veilige hawe op ironiese wyse getravesteer word in die vorm van mamma se kroeg (p. 120).

In die eerste trits is *die kontras orde/chaos* een van die fundamentele motiewe. Uit die voorafgaande het herhaaldelik geblyk dat die *abstrakte outeur* besondere waarde heg aan die Onbewuste en veral die ongeordende aard daarvan; die vitaliteit wat daarin opgeslote lê. Dié feit is belangrik by 'n interpretasie van *Hilaria*. Colet se sterwe is 'n persoonlike oplossing wat weinig heil inhou vir die gemeenskap vir wie, volgens Malan "die voorbeeld van hergeboorte deur Colet se dood daargestel (is)".<sup>24)</sup>

---

23. In genoemde artikel.

24. Op.cit., p. 38.

Vir sy optimistiese lesing van die slot van *Hilaria* ver= wring Malan boonop die teks (vgl. p. 38: "Terwyl 'n dienaar van die orde, die verkeerskonstabel, die wanordelike optog tot halt roep, 'met 'n wit handskoenhand na bō' (p. 115), kies Johnson se verdwaalde chauffeur die pad na helshoogte!"). In feite kies die chauffeur éérs die pad en die hele ver= dwaalde (!) optog word tot stilstand gedwing deur die hand= hawer van die orde. Die heerskappy van wanorde, van die dondergod Thor, is daarom van korte duur én geskied slegs as persiflage; in die vorm van 'n verkleding alleen is dit moontlik. Colet se sterwe beteken vir die gemeenskap soveel dat oplaas slegs Suzanne hom in herinnering roep deur blomme op sy graf te plaas!

Die oorspronklike vermeerdering van die brood en die visse wat Colet wou bewerkstellig (p. 19), word op ironiese wyse op p. 105 vervul wanneer die visse op viskarretjies deur die stad versprei word. (Op p. 108 word Colet as moontlike Christusfiguur nog meer ontluister deurdat daar 'n brood= skaarste is en die vis al vroeg uitverkoop is. Van sy wonderwerk bly niks oor nie en sy sterwe beteken dus, anders as dié van Christus, niks vir die gemeenskap nie). En Chris= tus se sterwe - en daaruit voortspruitend sy opstanding - is die kern van Christus. 'n Mens sou dit so kon stel : net soos die fees om die plastiekblindings te adverteer 'n moderne weergawe van 'n ou ritueel is, in feite pervertering daarvan, so is Colet se sterwe wel deeglik in verband te bring met Christus se sterwe, soos Malan ook doen, maar juis as teen= beeld van Christus se sterwe; 'n leë "ritueel", ontdaan van enige inhoud.

Die weemoedige trompetgeluid word deur die *abstrakte outeur* in verband gebring met Colet se sterwe want hy teken as't ware al die karakters se reaksies op Colet se dood op. Su= zanne dink aan Colet as kind; Thelma dink aan hom as egge= noot; by Marie wek dit skuldgevoelens; by Lila en Bill aanvanklik geen gevoel nie (later trane by Lila p. 108:

"Teruggekeer en niks sal ooit heeltemal dieselfde wees nie"); by Julius Johnson en sy vrou Herna is daar geen reaksie nie, by Flossie daarenteen wél 'n reaksie : "dink aan Colet, verban haar opgeruimdheid." Dit is eintlik net Johny Doepels wat werklik diep verdrietig is : "Sy lyf ruk van verdriet. Die gawe om te sien; die vloek van kennis..." Sodoende oordeel die *abstrakte outeur* oor die karakters op subtiële wyse - die waarmerk van 'n satirikus in die klassieke betekenis. Daar word op p. 108 bv. 'n verdoemende oordeel uitgespreek oor Marie en Thelma wie se smart in feite 'n selfsugtige smart is. Deur die gelykstelling : "lyk in kis, hond in sneeu, kat in die straat, mossie in geut" in Thelma se gemoed, blyk die oppervlakkigheid van haar gevoel.

Uit bostaande blyk myns insiens onomstootlik dat Colet se sterwe en die betekenis daarvan vir die gemeenskap erg relativerend word deur die *abstrakte outeur*. Uit wat volg, sal hopelik blyk hoe *Die Mugu* juis 'n voortbouing is op *Hilaria* en 'n alternatiewe antwoord vir die mens én die gemeenskap in die moderne tyd wil verskaf. In hierdie verband wil ek graag terugverwys na Hoofstuk I waar die onderskeid *abstrakte outeur/vertelsinstansie* te berde gebring is. Die visie van die *abstrakte outeur* stem nie altyd ooreen met dié van die *verteller* nie, wie se visie dikwels misleidend is. Dit is 'n tipiese procédé van 'n satirikus wat skryf in die tradisie van die groot 18de eeuse satirici soos Swift of Voltaire. Satire sou kortweg beskryf kon word as 'n gerigte aanval, dikwels op indirekte wyse, van 'n *satiriese objek* wat naas 'n individu of gemeenskap ook 'n hele denkklimaat of maatskaplike bestel kan wees. Die *satiriese norm* wat die satirikus hanteer, is die verkose alternatief vir dit wat aangeval word. Anders as wat veronderstel mag word, staan die klassieke satire van Dryden, Pope en Johnson in diens van 'n morele boodskap. Satire is dus geensins blote spot, parodie, travestie of burleske nie, maar dikwels implisiet en subtiel. Waar die ironiese visie eerder relativerend is, is die satire 'n gerigte aanval en 'n satirikus neem duidelik standpunt in. In Leroux se werk

oorheers die satiriese gerigtheid en word ironie bv., hoe belangrik ook al in sy werk (*Magersfontein* bv.), gebruik in diens van die satire. *Die Mugu* is 'n vroeë hoogtepunt wat die satiriese werkwyse betref, met duidelike trekke sigbaar in *Hilaria*.

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat *Hilaria* 'n belangrike funksie in die eerste trits vervul vanweë onder andere die middelposisie wat dit inneem. Dit hervat die verhaal van Colet van Velden ná sy terugkeer uit die woestyn en beeld dus 'n ander tydperk uit as *Die eerste lewe*, wat naas die ontwikkeling van Colet ook 'n hele era as onderwerp gehad het, te wete die tydperk 1921 - + 1942. Hierdie sorgelose "gay Thirties" speel ook 'n belangrike rol in die latere 18 - 44. In *Hilaria* is Colet 25 jaar oud (vgl. *Die eerste lewe* pp. 91 + 99). Die ruimte is weer eens Kaapstad, maar deur die opnoem van spesifieke "tydsmonumente": *Garliks* en die *Guardian* (p.26) maak die *abstrakte outeur* hierdie wêreld 'n *periode-gestempelde wêreld*<sup>25)</sup>: 'n Nuwe stel karakters vul bekende karakters aan wat as bindingselement met *Die eerste lewe* optree. Bekende motiewe word verder gevoer en nuwe motiewe ontstaan. *Hilaria* is ook stilisties 'n opmerklieke vernuwing ten opsigte van *Die eerste lewe*; trouens, dit is nog steeds die duidelikste voorbeeld van stilistiese eksperimentering in Leroux se oeuvre. In vele opsigte is dit die kiemsel van latere kenmerkende <sup>Leroux-</sup>stylmiddele, soos bv. die *détail-inventaris*. Ander stylmiddele, soos die saaklike haas dramatiese beskrywing, vind hierna weinig neerslag in Leroux se werk. Die toon in *Hilaria* is wranger en die satire subtieler as in *Die eerste lewe*. Julius Johnson is 'n blatante satiriese objek (vgl. pp. 67 + 86) maar Johny Doepels bepaald 'n verholde satiriese norm. Die visioenêre uitspraak: "onthou net dit: die poort van die hel is terselfdertyd die poort tot die lewe" (p. 76) en "as jou geloof

---

25. Van Rensburg, F.I.J., *op.cit.*, p. 18.

groot genoeg is ..." (p. 77) is moeilik te rym met sy patetiese uiterlike. Dit is interessant om daarop te let hoe die *abstrakte outeur* die leser lei om 'n oordeel oor Doepels te vel. Doepels praat in mitologiese beelde (p. 47) nes die *abstrakte outeur* ; hy maak voorspellings wat bewaarheid word (p. 75 oor Bill se vertrek) en John Little se dood (p. 75). Ook op pp. 55/6 blyk dit duidelik dat Doepels Colet se sterwe as't ware al vooruit kon sien gebeur en dit feitlik uit die mond van die seevoël verneem. Uit 'n vroeër gesiteerde voorbeeld het dit geblyk dat Doepels ook werklik die enigste karakter is wat diep geraak is deur Colet se dood (p. 106).

Die proses van *toenemende verdigting* is die beste sigbaar in die mitologiese en psigologiese strukture wat die individuele geval (Colet) verruim tot die universele. Die kompleksiteit lê ook daarin dat verskeie karakters meer as een mitiese teenhanger het. Johnny Doepels, die Teiresiasfiguur, word in 'n stadium ook 'n Hecate-figuur (p. 62); Colet word op p. 51 'n Persephone wat saam met sy vader (Aidoneus) stap; Suzanne en Marie du Toit word ná Colet (Attis) se dood Cybele-figure wat ronddwaal; hulle is albei moeder en geliefde van Colet en hulle haat albei die nimf Sagaritis (Thelma) p. 101. Ook die struktuur van *Hilaria* is kompleks as dié van die chronologies-verlopende *Die eerste lewe*. Daar word bv. baie gebruik gemaak van tydsversnelling en -vertraging; van wisselende vertelpunte : ouktorieel tot ek-perspektief, dikwels innerlike monoloog, gedramatiseerde dialoog (pp. 33/4) en die oorgang van 'n derdepersoonsvertelling na 'n tweedepersoonsvertelling (pp. 12; 18 en 52), 'n procédé wat veral in die tweede trits baie voorkom.

In hierdie trits sou 'n mens feitlik kon praat van twee teenoorstaande stuktuurkragte wat mekaar aanvul, naamlik middelpuntvlietend en middelpuntsoekend. Op die vlak van die hoogste hiërargiese abstraksie, *die idee*, is daar 'n ontwikkeling van die lokale (Colet) na die universele (Gysbrecht

as verteenwoordiger van die Mens). Die mitiese verwysings help hierdie proses aan sodat Gysbrecht oplaas 'n Christus=figuur, 'n geparodieerde Gargantua, 'n Gulliver, ensovoorts word. Op die vlak van *die stof, die verhaal*, is daar die teenoorgestelde prinsipe werkzaam. *Die eerste lewe* dek 'n tydperk van + 18 jaar; *Hilaria* se vertelde tyd is slegs 9 maande (Desember - September), simbolies van die *hergeboorte* van Colet, voorafgegaan deur 'n ontwikkelingsproses (swangerskapydperk) van 9 maande, terwyl *Die Mugu* drie dae in 'n menselewe vergestalt wat, soos die drie dae van Christus se kruisiging en opstanding, sametrekking is van verlede, hede en toekoms met verreikende implikasies vir die gemeenskap. *Oppervlaktestruktuur word dus beperkter en diepte=struktuur daarteenoor ruimer.*

Die *terugverwysings* na *Die eerste lewe* is taltyk.

Op p. 23 kry ons 'n spesifieke verwysing na Marie:

"Hy sien haar soos hy haar laas gesien het : die uiteindelijke onversoenbaarheid van ouderdom en impotente jeug..."; (p. 40):

"Toe hy op universiteit was het hy een aand saam met haar en Theuns geëet (...). Daar was iets in die atmosfeer ... dat hulle vanuit twee wêrelde na mekaar kyk met wedersydse onbegrip." Dit is 'n toevoeging tot die situasie in *Die eerste lewe* (p. 125) wat uit Colet se perspektief beskryf is.

Op p. 41 dink Suzanne aan 'n partytjie toe hulle twee tot daglig gedans het, Colet veilig by die huis van (?) Marie du Toit." Dit is 'n ironiese terugverwysing na *Die eerste lewe* (p. 37) waar Colet en Marie se seksuele aangetrokkenheid geblyk het en Colet in feite nie so "veilig" was by die volwasse vrou nie. Wanneer Colet aan die einde van *Hilaria* in sy nagwandeling Marie du Toit teëkom (p. 100) herinner haar stem hom weer aan sy groot vernedering in *Die eerste lewe*, te wete sy fisiese impotensie (pp. 150/151). Haar stem dryf hom dus na sy dood en nie haar poppie (p. 105), soos sy dink nie. Slegs uit 'n terugverwysing na *Die eerste lewe* kan dié interpretasie gemaak word. Tog is die terugkoppeling en agterafinterpretasie nog nie so subtiel en verbreed soos in die geval van ander werke, o.a. ook *Die Mugu*,

ten opsigte van hul voorgangers nie. 'n Sekere werkwyse word as't ware nog maar uitgetoets.

Dit is verder interessant hoe sekere ruimtes wat in *Hilaria* 'n belangrike rol speel, in *Die Mugu* struktureel en tematies 'n sentrale plek inneem. Die paradyslike park met die jeugherinneringe wat dit opwek, is 'n goeie voorbeeld (vgl. pp. 19; 43; 95; 99). In *Die Mugu* word dit een van die belangrikste ruimtes, veral wat Gysbrecht se hergeboorte betref. Die meisie in die kafee met die bedwelmende parfuim en vietse lyfie in *Hilaria* (pp. 22 en 48) stel die latere Lolita in die vooruitsig. Sy is eweneens 'n seksobjek met "die nadraai van aangename herinnerings (van die vorige aand) in haar oë." Maar dit is veral die kroeg wat in *Hilaria* en *Die Mugu* 'n belangrike rol speel.

Die kroeg vervul in *Hilaria* telkens 'n simboliese funksie. Op p. 30 drink Colet en Bill 'n drankie in die kroeg met wit seesand voor hulle. Dit wek (p. 31) verlange na die see by Colet; in feite 'n terughunkering na sy jeug en die romantiek daarvan. Die kroeg is deurgaans 'n ruimte van *illusie* en *ontsnapping* in albei die boeke - vgl. ook p. 59 waar Mamma en haar boys terugdink aan die goeie dae. Dit is egter opvallend hoe op subtiële wyse *vooruitgewys* word na Colet se dood (p. 30) en *terugverwys* word daarna (p. 109). In die eerste geval word gepraat van krismisrose teen die mure, en rose is juis simbool van Christus, veral in die Middeleeuse passielied. Colet se "kruisiging" word sodoende voorberei. Op p. 109 kry ons hierdie beskrywing: "in die hoek 'n dennetak vol balonne, linte en liggies. Teen die muur 'n klimopplant (*vasgedruk* met duimdrukkers). 'n Lang tafel met allerhande vrugte en vleisgeregte (behalwe appels, brood en vis)" (Ek kursiveer). Op verskillende wyse word terugverwys na Colet se sterwe deur 'n dennetak wat hom *vasgedruk* het "(S) oos 'n skoelapper op die kaart van 'n versamelaar" (p. 101). Deurdat daar herhaal word dat daar geen brood en vis, geen wonderwerk dus, is nie, word beklemtoon

dat die verwagting dat Colet soos 'n Christus sou sterf (p. 30), nie in vervulling gegaan het nie. Ter bevestiging van hierdie interpretasie kan verwys word na p. 73 waar die krismisrose as broos en papieragtig beskryf word en die simboliek van p. 30 dus al bevraagteken word. Dit is sinvol dat hierdie relativering van Colet se (ontvlugtings)dood juis in die kroegscènes geskied omdat die kroeg by uitstek illusies versterk. Vergelyk bv. p. 73: "Maar Mamma hou van haar 'boys'. Veral van Gorilla-Bill. 'n Toonbeeld. Sy het hulle in ma=troospakke gesien; met beréts; in Skotse rokkies; in groen uniforms met silwer vlerke. Hulle lag hard, drink hard, veg hard. Al is dit nie waar nie : dis die beeld. Sy onthou 'n film wat sy gesien het. Sy het al haar gorilla's lief." Hieruit blyk ook onomstootlik dat die toonbeeld van 'n soldaat, Bill, geensins "heers" aan die einde van *Hilaria*, soos Van Rooy beweer nie. Sy heerskappy is net so illusionêr as wat sy verkleeding suggereer!

Die *ontluistering* wat so 'n belangrike plek inneem in die kroegscènes, word deur Johny Doepels verwoord as hy sy voorspelling maak van hoe die kroeg daar in die toekoms sal uit-sien (p. 74). Sy voorspelling tree in vervulling (p. 120 : *Die Mugu*). Van die helde, te wete Colet, John Little, Tiekie Wilson en Peter Brooks, is slegs die hoede oor; die versiering teen die muur is inderdaad abstrak en al die mugu's peins oor "die 64(!) dollar vraag".

Chronometries - noukeurige tydsaanduidinge is altyd belangrik in 'n literêre werk, veral in 'n werk soos *Hilaria* waar in soiets selde voorkom. Op p. 95 word die kroegtoneel deur die horlosietydaanduidings gemarkeer as belangrik (vgl. bv.: "twee en 'n halfuur voor middernag; driekwartuur verby; nog vyf minute verby; wat staan 'n respektabele kroegeiena= res te doen as een van haar kliënte om kwart voor elf ewe goedsmoeds sterf?, ... presies om elfuur..."). Dit beteken dat Colet se dood later presies om twaalfuur plaasvind. Die tyd én die implikasies wat dit inhou : oorgang dag/nag,

oorgang Bewuste/Onbewuste ens. word sodoende aan die leser opgedring. Die tydsaanduidings markeer hierdie scène as belangrik. Uit die toneel blyk die tydelikheid van alles (John Little se dood); die onvermoë om te ontsnap (vragboot by die dokke); die onvermoë van Colet om rigting aan sy lewe te gee (sy beweging in 'n sirkel); die soeke na sin (soektog na die deur); die dieper kennis van Johny Doe=pels.

Al hierdie motiewe speel later 'n belangrike rol in die kroeg=scène in *Die Mugu*. Hoewel die meeste van bostaande interpretasies gemaak sou kon word uit 'n lees van *Hilaria* alleen, bring *Die Mugu* as't ware bevestiging van jou lesing en dwing dit jou terug tot 'n fyner lees. Indien *Die Mugu* naas *Hilaria* geplaas word, is dit opmerklik in hoe 'n mate strukturele aspekte, motiewe en selfs beskrywings al in kiemvorm in *Hilaria* aanwesig is. Om te beweer dat *Die Mugu* uiters nou skakel met *Hilaria* - wat kritici tot dusver nagelaat het om te doen - is myns insiens 'n kontroleerbare uitspraak in die lig van voorafgaande en dit wat volg.

Die hergeboorteproses van Colet toon merkwaardige ooreenkomste met dié van Gysbrecht. In dié verband kan verwys word na Colet se eerste dag, wat in die totaliteit van die *vertelde tyd* merkwaardig baie *verteltyd* in beslag neem. Vergelyk bv. dié dag met Gysbrecht se eerste dag ten opsigte van oggendtoilet, besoeke aan die park, kafee en kroeg; tydsaanduidinge, ensovoorts. Markerende tydsaanduidings speel 'n belangrike rol in albei die boeke: nuwejaar, herfs, lente (September, Maart : Ekwinoks, gewoonlik 21 Mrt en 23 Sept.), nuwe seisoen, twaalfuur; die sterwe juis op Vrydae; argetipiese datums, ens.

Die boeke interpreteer mekaar by geleentheid. Op p. 11 van *Hilaria* dans die tipiese mugu's : "Gedra deur die massa, die kollektiewe uitbundigheid, gee hulle hulself met onbekende bewegings oor aan die ritme van die orkes". Op p. 60 word die <sup>van die mugu</sup> word die

dans van die eendsterte beskryf waar hulle ook met "sidderende oorgawe" dans. Sodoende al word die ordelike mense geskakel met die eendsterte - albei die groepe is in wese ordetjies wat deur die dans ontsnapping wil bewerkstellig.

Soms word feitlik letterlike herhaling's aangetref:

- Hilaria* p. 26: Die Heerengracht vloei onder die teer  
*Die Mugu* p. 63: Riviere vloei onder die teer;  
*Hilaria* p. 26: "... busse donder verby".  
*Die Mugu* p. 26: "... motors donder verby".  
*Hilaria* p. 28: "... byekorf van kantore;"  
*Die Mugu* p. 57: "In die asvaal byekorf, in die doolhowe tussen die grou heuningkoeke borrel hul in en uit op die teer en sement."  
*Hilaria* p. 29: Julius Johnson krap aan die verf.  
*Die Mugu* p. 110: Julius Johnson krap aan die tronkmuur.  
*Hilaria* p. 32: Tamboer, klonkie; groentebelaaide kafee;  
*Die Mugu* p. 80: Tamboer(yn); klonkie; groentebelaaide vragmotor.  
*Hilaria* p. 64: Passasiersboot (ontvlugting);  
*Die Mugu* p. 96: "... agter lê die hawe en wag die groot lynbote".  
*Hilaria* p. 74: "... 'n heterogene voorwerp in die ... kroegie".  
*Die Mugu* p. 120: "... totaal onvanpas" in kroegie.  
p. 21: "... 'n heterogene voorwerp".

In die laaste voorbeeld word Gysbrecht en Johny Doepels met mekaar vereenselwig wat belangrike implikasies inhou vir 'n interpretasie van die Gysbrecht-karakter.

Soms word 'n beskrywing herhaal, maar terselfdertyd ook uitgebrei. Johny Doepels se sagte blou oë (p. 27) en "flou blou oë" (p. 46) word al in *Hilaria* beskryf as oë wat "in twee wêreldes kan sien" (p. 56) en as oë wat verdrietig is (p. 98). In *Die Mugu* is Johny Doepels bekend as Juliana Doepels. Haar oë word ook beskryf as "enorme blou oë ... dof en wit soos van iemand wat blind is, witblou oogappels swemmend in seewater." (p. 9) en positiewer (p. 129): "... dis veral haar oë agter die vergrootglase wat op die duur die langste in

jou gedagtes bly. Hulle is groot en grys en uiteindelik vol deernis nadat hulle die hele gamma van emosie weerspieël het". Die *abstrakte outeur* beskryf haar in nog gunstiger terme op p. 130: "Onthou Juliana se oë: niemand beskik oor groter deernis as die anargis nie. Dis nie die oë van iemand wat plesier daarin skep om lyding te sien nie. Dis die oë van iemand wat lyding beter as enigiemand ken." Dit is tipies van die satirikus dat hy sy spreekbuis oënskynlik aftakel, maar dieperliggend meer gewig aan die persoon se visie toeken. So is Johny Doepels in *Hilaria* se oë soos dié van 'n dier (p. 47) en begryp hy die taal van die voëls (p. 55); in *Die Mugu* verdierlik Juliana Doepels totaal (vgl. p. 23/24). Psigologies gesproke is Doepels telkens die skadu-figuur<sup>26</sup> van die hoofkarakters en dit blyk ook uit die beskrywings: *Hilaria* pp. 49 en 62: "Johny Doepels gooi sy skaduwee"; "... of was dit sy skaduwee?" In *Die Mugu* (p. 8 bv.): "... in 'n skaduwee..."; "... in die skaduwee..."

Soms tree feitlik in *Die Mugu* in vervulling dit wat in *Hilaria* net aangeraak is. Op p. 66 in *Hilaria* (presies in die middel van die boek) lees ons: "Die stem in homself aán homself", wanneer Colet in 'n gedagtestroom aan homself dink. In *Die Mugu* groei dit uit tot "Die mugu-van-binne" en "Die mugu-van-buite" - as middelstuk struktureel ook belangrik. Soms weer skakel die *abstrakte outeur* die twee boeke doelbewus met mekaar. Vergelyk die beskrywings van Julius Johnson: *Hilaria* (p. 67): "Hy lig sy wysvinger, die goedversorgde produk van Billa die brunet naelpoetsertjie..." en *Die Mugu* (p. 109): "Sy naels is nog steeds 'n triomf vir Billa, sy naelpoetsertjie". By ander geleenthede werk die skakeling ironie of satire in die hand. Julius Johnson droom in *Hilaria* van 'n nagemaakte Kaaps-Hollandse huis van sierstene (p. 75) en besit in *Die Mugu* 'n nagemaakte fabriek van lelike geel sierstene (p. 85)! Johnson het dit in sy toespraak in *Hilaria* (p. 86) oor simmetriese betonbane, geordenheid, ensovoorts, en in *Die Mugu* (p. 109)

---

26. Dié begrip word in *Die Mugu*-bespreking toegelig.

ook oor 'n nugtere benadering tot die kuns en die verbete poging om alles in 'n patroon te dwing. Sō verskerp die satirikus se oordeel implisiet ten opsigte van Johnson.

Ek het vroeër al melding gemaak van *karakter-herhaling*. Soms word name egter herhaal met variasie: Peter von Waltzleben (*Hilaria*, p. 96); Graaf von Waltzleben (*Die Mugu*, p. 120) en Oxford G. von Waltzleben in *Magersfontein, o Magersfontein*. Die fassinerendste voorbeeld is seker Johny Doepels, wat ontwikkel in *Hilaria* van 'n apatiese figuur tot anargistiese teenstander van Julius Johnson. In *Die Mugu* neem hy deel aan 'n maskerade, bes moontlik omdat hy in *Hilaria* driehonderd pond van Julius Johnson gesteel het (p. 114). Die twee stenigingstonele (p. 114, *Hilaria* en p. 101, *Die Mugu*) toon ook hoe die Doepels-figuur telkens 'n *sondebokslagoffer* van die orde word. Hierdie patroon word later uitgebrei in *Een vir Azazel* waar die Reus, ewe-eens 'n sondebok, deur die gemeenskap gestenig word.

#### *Die Mugu*

*Die Mugu* verskyn in 1959, skynbaar as 'n los toevoeging tot die eerste twee werke van die eerste trits. Die verwantskap blyk oënskynlik slegs uit die feit dat van die belangrike karakters in *Hilaria* ook hier figureer, hoewel in die geval van Juliana Doepels in 'n verkleding. Die skakeling van hierdie roman met sy voorgangers is egter so heg dat met goeie reg gesê kan word dat dit afsluiting en samevatting is van die eerste trits, op so 'n sluitende wyse dat daar van 'n *siklus* gepraat sou kon word.

*Die Mugu* is die verhaal van die vaal middelklasmannetjie, Gysbrecht Edelhart, wat, slegs gewapen met sy ridderlike naam, uittrek op soek, nie meer na die Heilige graal nie, maar na die loterykaartjie wat 'n verandering in sy bestaan moet bring en sy verbeeldingsvlugte kan laat waarword. Hierdie soektog word verruim sodat dit naas 'n peiling van die magte binne die Suid-Afrikaanse samelewing ook 'n soektog is

na elemente in sy eie psige. Dit word dan 'n soektog na die Self, wat deur Jolande Jacobi in die volgende terme beskryf word: "(it is) 'the central fire', our individual share in God... It is the early Christian ideal of the Kingdom of God that is 'within you.' It is the ultimate in psychic experience and in man's knowledge of the psyche."<sup>27)</sup> Vir die gelowige sal die vind van die Self juis sy geloof versterk in die goddelike skepping, terwyl die ongelowige iets van die eksterne basis van sy bestaan sal ervaar. Maar ook die Self kan net *ervaar* word, soos dit by die alchemiste die geval was. Hulle hele soektog na die misterieuse metaal was 'n "ervaringstog", 'n soektog na die Self gehul in intellektuele terme. Ervaring bring nie permanensie nie, daarom moes hierdie soektog telkens herhaal word, soos dit trouens ook in die romans van Leroux geskied.

In Gysbrecht se soektog kry 'n bepaalde ruimte (Kaapstad en omgewing) gestalte en 'n hele tydsbeeld word geskep. Gysbrecht ontmoet op sy reis deur die stad in die egte *reisverhaaltradisie* telkens karakters met wie hy in gesprek tree. Hierdie figure is een-dimensioneel, omdat hul tipes is wat haas allegoriese gestalte aanneem in die werk. Aangespoor deur die ondernemingsgees van 'n soekende reisiger, soek hy verskillende ou en nuwe ruimtes op en in die tradisie van die heldhaftige reisiger ontmoet hy verskeie "maagdlike dames" wat hy met wisselende sukses probeer red. In feite is *Die Mugu Isis Isis Isis* se wegbereider as satiriese reisverhaal en pas die *abstrakte outeur* telkens van die tipiese procédés van hierdie genre toe. Dat Gysbrecht gesatiriseer word, is nie alleen uit die naamgewing duidelik nie, maar blyk ook wanneer die *vertelsinstansie* se beskrywing (p. 4) en dié van ander romanfigure (pp. 16; 36 en 45) geplaas word naas sy eie siening van homself (p. 32). By twee geleenthede word hy ook as 'n homofiel aangesien (pp. 36 en 76.) Dit kontrasteer skerp met sy heldhaftige naam en sy eie siening.

---

27. Jacobi, Jolande, op.cit., p. 127.

insig-groei egter parallel met sy fisiese en geestelike af-takeling : soos sy masker van welvoeglikheid vernietig word, sien hy homself al hoe skerper (vgl. pp. 67; 82; 97; 115 en 119). Soos sy reis vorder, word hy fisies al hoe meer afgetakel, en wanneer hy oplaas die loterykaartjie vind, wat sy uiteindelijke suksesvolle bereiking is, is hy terselfdertyd fisies en geestelik op 'n laagtepunt en word al sy illusies vernietig. Die vind van die kaartjie beteken dus nie die einde van sy soektog nie.

Die *historiese tyd* in *Die Mugu* kon presies vasgestel word na aanleiding van 'n verwysing op p. 40 : "En dan volg die nuus. Die rebelle in Indonesië het 'n mate van sukses. Michael Todd het gesterf in 'n vliegtuigongeluk in Suid-Amerika..." Die datum is dus Saterdag 22 Maart 1958. *Die Mugu* volg wat tyd betref, op *Hilaria*; en dit is duidelik geen lukrake opeenvolging nie. In die eerste trits vind ons die vergestaltung van drie eras, drie dekades. *Die eerste lewe* beeld in hoofsaak die sorgelose jare van "the Gay Thirties", terwyl *Hilaria* die na-oorlogse ontreddering en ontnugtering tot uitdrukking bring. *Die mugu* het as tydsimbool nie meer die "gentleman boer" of die soldaat nie, maar die eendstert, verpersoonliking van 'n dekade wat veral gekenmerk is deur vryheid en losbandigheid : spoed, drank en "rebellion without a cause."

Die historiese tyd speel egter ook 'n belangrike rol wat die interpretasie van die roman betref. Op p. 100 word gesê: "Juliana Doepels hier op die Parade oorbrug twee helftes van 'n volkome Saterdag; dis 'n vol dag, warm en heerlik om te lewe". Gysbrecht se omswerwing het die vorige dag ('n Vrydag) begin en nou hoor hy (p. 40) juis op die Vrydag dat Todd op 'n Saterdag gesterf het! Dit wil dus voorkom asof ons hier 'n outeursfout het of dat die *abstrakte outeur* dit doelbewus so gewil het. Die feit dat die outeur ook by ander geleenthede die tydsaanbod doelbewus verwring om 'n bepaalde idee tuis te bring by die leser, maak dit vir 'n

leser aanneemlik dat dit hier ook doelbewus sō gestruktuureer word. Sodoende word beklemtoon dat Gysbrecht se tog juis strek van 'n Vrydag tot 'n Maandag, wat Colet se sterwe oproep en uiteraard parallelle vertoon met Christus se sterwe.<sup>28)</sup>

Ook 21/22 Maart is belangrik omdat dit die dag- en nageweninge is, die tyd wanneer die aarde in so 'n stand ten opsigte van die son is dat dag en nag presies ewe lank is. Dit versterk al weer die polêre spannings wat skering en inslag van hierdie roman vorm : dag/nag; orde/chaos; Bewuste/Onbewuste. Dit is ook teoreties die begin van 'n nuwe seisoen, nl. *herfs in die suidelike halfgrond*. Die feit kontrasteer met die gedurige verwysings na die *lente* in die roman, byvoorbeeld (p. 4): "Dis 'n lieflike lentemôre. 'n Vars lentemôre waarin hy om nege-uur met 'n gevoel van allemagtige welbehag wakker word" en (p. 5): "Sonskyn, en al die geluide! Sonskyn en die donker skaduwees in die bosse; die meisies met lenterokkies..." (Ook pp. 59; 94 en 123). Die lente - verwagtinge : nuwe lewe; nuwe moontlikhede ook wat die liefde betref (want hy stap die stad tegemoet "welriekend soos 'n lentebloom" (p. 4) op soek na amoreuse avonture) word hierdeur van meet af aan op uiters subtiële wyse deur die *abstrakte outeur* ontkrag.

Die tydstruktuur in *Die Mugu* is van die uiterste belang.<sup>29)</sup> *Die Mugu* is, wat bou betref, net soos *Hilaria*, van episode-diese aard; korter en langer tonele wissel mekaar af; karakters verskyn en verdwyn. Om die geleding te ondersoek is 'n ondersoek na die Tyd, Ruimte - en Karakter-strukture 'n noodsaaklike voorvereiste. Sou hierdie drie kategorië - aangedui as belangrik deur onder meer W. Blok<sup>30)</sup> - nie

---

28. Dieselfde parallel word byvoorbeeld ook aangetref in Hubert Lampo se *De komst van Joachim Siller* ewe-eens om die Christelike simboliek wat daaruit voortvloei.

29. Sien Van Coller, H.P., 1975, p. 6 e.v.

30. Op: cit.

afdoende verklaring lewer vir die bou van die roman nie, sal nadere aandag bestee moet word aan ander kategorieë, soos die vertelpunt.

Die spesifieke wyse waarop die Tyd- en Ruimte-struktuur "werklik" of gerealiseer word in 'n literêre werk, vorm vir Frank C. Maatje die basis van sy genologiese indeling.<sup>31)</sup> Hy beskou egter die tyd as primêr, omdat die realisasie van die literêre teks hom in die tyd voltrek en dus in tyd berekenbaar is. En juis die verskille in oorbringingsverhouding tussen die versnellings- en vertragingsmeganisme van die tyd-van-realisasie (verteltyd) en tyd-binne-die-werk (vertelde tyd) is van die uiterste belang waar dit die epiese tyd betref.

Uit 'n ondersoek van die tyd-binne-die-werk (vertelde tyd)<sup>32)</sup> blyk dit dat die *abstrakte outeur* die roman in vier verdeel juis deur middel van (tyds)markering van scênes. Die scênes wat deur die tydsmarkering feitlik aan die leser opgedring word as belangrik, vind telkens om twaalfuur plaas : die kroegscêne; Die-mugu-van-buite en Die-mugu-van-binne wat gevolg word deur Gysbrecht se omwandeling in die bos; Juliana se parade-toespraak en die uiteindelijke soeke na die kaartjie in die kroeg. Die tyd is 'n belangrike struktuurmiddel in *Die Mugu*: die boek word juis om 12-uur (middernag) verdeel in twee helftes; die eerste helfte word weer in twee verdeel deur die kroegscêne en die laaste helfte val ewe-eens uiteen in twee dele - weer eens is 12-uur die skeidingspunt. Die *verteltyd* sluit aan by hierdie verdeling en ook bladsygewys kan *Die Mugu* in vier dele wat korrespondeer met die *verteltyd*, verdeel word.

*Die mugu* speel af in Kaapstad soos ook die geval was met sy twee voorgangers. Kaapstad is die moederstad, bakermat van die Suid-Afrikaanse beskawing, mikrokosmos van die verwikkelde Suid-Afrikaanse werklikheid. *Die Mugu* verskil van sy

---

31. Op.cit., p. 129.

32. Van Coller, 1975, p. 6.

voorgangers daarin dat die ruimte veel meer planmatig verken en gestruktureer word en voorts voortdurende simboliese betekenis verkry. In die eerste trits is 'n merkwaardige stilistiese (*Hilaria*) en strukturele (*Die Mugu*) eksperimentering aan te toon wat in hoë mate die veld braak vir *Sewe dae*.

Onder ruimte verstaan ek in hierdie verband "gestolde ruimte", dit wil sê (ruimtelike) scêne en die interaksie karakter/ruimte. Waar hierdie aangeleentheid elders vollediger ondersoek is,<sup>33)</sup> volstaan ek deur te sê dat Gysbrecht se *progressiewe* reis slegs 'n paar keer *regressief* verloop en dat hierdie "regressiewe ruimtes" : die strand, die bos en die tronk, telkens in direkte verband staan met die scênes wat deur die tydsondersoek geblyk het belangrik te wees.<sup>34)</sup>

*Die Mugu* is episodies van bou en bestaan uit los scênes. Tipies van die reisverhaal beweeg die reisende karakter deur die ruimte en word hy telkens gekonfronteer met nuwe ruimtes (en persone). Gysbrecht bevind hom selde twee keer in dieselfde ruimte (tipies van die verkennende reisiger!) en die eenmalige ruimtes is dus belangrik.<sup>35)</sup> Hierdie ruimtes word telkens deur bepaalde beelde gekenmerk. Uiteraard het dit 'n verbindende funksie, maar dié beelde kenmerk ook telkens die (simboliese) ruimte en sodoende Gysbrecht se verhouding daartoe.<sup>36)</sup>

*Die Mugu* het 'n parallelle struktuur deurdát die twee dagreise van Gysbrecht telkens dieselfde patroon volg en in albei gevalle by sy woonstel begin. Indien die twee dae teenoor mekaar gestel word, blyk dit dat Gysbrecht telkens dieselfde karakters ontmoet (dag 2 in omgekeerde volgorde) en dat sekere scênes

---

33. *Ibid.*, pp. 9-16.

34. *Ibid.*, pp. 6-9.

35. Maatje, F.C., *op.cit.*, p. 178 e.v.

36. Van Coller, 1975, pp. 11-14.

parallele vertoon.<sup>37)</sup> Die twee parkscènes is elders al onder die loop geneem<sup>38)</sup> en dit het geblyk dat hulle mekaar aanvul en as belangrike steunpunte in die interpretasieproses dien.

Die derde kategorie wat as bepalende struktuurmiddel kan fungeer, is dié van die romanpersonasies.<sup>39)</sup> 'n Onderzoek na die romanpersonasies bring aan die lig dat daar 'n merkwaardige sameval is van personasies met die tyd-en-ruimte-struktuur. Die sogenaamde dualistiese figure figureer juis in die scènes wat telkens om 12-uur plaasvind. In die eerste kroegscène : Querido, half-Afrikaner, half-Nederlander, die homofiel met sy aangetrokkenheid tot ander mans, die pasifis met die voorkoms van 'n rugbyspeler. Die Barmhartige Samaritaan, óók homoseksueel, speel weer 'n belangrike rol om 12-uur die aand, en die paradetoespraak om 12-uur is op rekening van Juliana Doepels, die hermafrodiet. Twaalfuur is die markeringspunt tussen dag en nag; dié scènes deel ook die boek en juis "gesplete" persone tree hierin op.

Die romanpersonasies in *Die Mugu* kan verdeel word in twee kategorieë, wat weer eens skakel met die tipiese reisverhaal, nl. persone bekend en onbekend aan Gysbrecht, die reisiger. In die loop van die roman is dit duidelik dat slegs die onbekende, nuwe persone die vermoë het om Gysbrecht diepgaande te beïnvloed in die loop van sy reis. Tipies van die sikliese bou van *Die Mugu* is dit dat Gysbrecht aan die einde *alleen* is, net soos aan die begin; en sy eintlike reis wat dan pas begin, alleen sal onderneem.

Waar Gysbrecht beslis ontwikkel in die loop van die roman

---

37. Sien Malan, Charles, op.cit., p. 51 en Van Coller, H.P., 1975, p. 15.

38. Van Coller, H.P.: "Mitiese agtergronde van *Die Mugu*" in *Theoria* (Universiteit van Natal), dl. XLIX, Oktober, 1977, pp. 61-72.

39. Van Coller, 1975, pp. 17-20.

(vgl. beskrywings soos : "welriekend en so vars soos 'n lentebloom" (p. 4) met "Gysbrecht Edelhart, die held van die era, die negatiewe persoon..." (p. 119)) en afgetakel word voordat hy insig kry in sy eie dilemma, daar is die ander personasies net staties. Hulle word telkens op dieselfde wyse beskryf en dieselfde attribute by herhaling aan hul gekoppel : Juliana word telkens in terme van voël- of dierebeelde beskryf; Lolita se dualistiese aard word beklemtoon en Vader De Metz se nietigheid en hulpeloosheid word deur die talle verkleinwoorde waarmee hy beskryf word, gesuggereer. Die mees onwaarskynlike parallelle kom sodoende tot stand, byvoorbeeld tussen die eendsterte en die polisie wie se onderskeie patetiese menslikheid verberg word deur hul "ordelikheid" en "uniformpies" (pp. 22 en 105). Bostaande se belang sal blyk tydens die interpretasie van die roman.

In 'n belangrike, en intussen alom-bekende artikel, "Die mens, en veral die skrywer, op soek na die lewende mite",<sup>40)</sup> gee Leroux 'n uiteensetting van Jung se teorieë en illustreer hy hoe hy dit bewustelik toepas en inkorporeer in sy skeppende werk. Leroux se belangrike artikel, feitlik 'n manifest, het die status wat enige teoretiese uitspraak van 'n skrywer oor sy eie werk het, hetsy as refleksie soos 'n N.P. van Wyk Louw in *Rondom eie werk*, hetsy in die vorm van 'n "interview" soos dikwels voorkom in die Nederlandse letterkunde - hier te lande in *Gesprekke met skrywers*. 'n Interpreteerder loop die gevaar om hom skuldig te maak aan die "intentional fallacy" indien hy, uitgaande van die skrywer se woorde, *Die Mugu* byvoorbeeld Jungiaans gaan interpreteer. My uitgangspunt was dus om eerstens 'n struktuurondersoek te doen as kontrole vir my interpretatiewe opmerkings. Hierin verskil ek van 'n ondersoeker soos Anita Lindenberg wat geen

---

40. Op.cit.

deur sy eie psige word dit samevatting en uitbreiding van Colet se omswerwinge in veral *Hilaria*. Omdat die outeurs=visie, soos in *Die Mugu* vergestalt, 'n oorkoepelende visie is, moet daar vervolgens in groter detail na hierdie roman gekyk word.

In sy individuasietog ontmoet Gysbrecht eerstens vir Vader De Metz, simbool van die georganiseerde religie. Uit sy beskrywing kan reeds afgelei word dat hierdie uniformdraende priestertjie weinig vir Gysbrecht, en by implikasie vir die moderne mens kan beteken in die soeke na die Self. In die moderne tyd het die Kerk slegs vorm geword, sonder inhoud, en die mite, soos verpersoonlik deur die Kerk, is 'n dooie omhulsel. Vader De Metz verpersoonlik die Kerk van ons tyd: sonder veroordeling, sonder dwepery, sonder mistiek en altyd paraat met formules; in feite 'n orde net soos die polisie en eendsterte, en: "die orde is mugu". Dié motief van die georganiseerde religie is al in *Die eerste lewe* aangesny; vgl. bv. die geloofsprediker (p. 77).

Ná die gerusstellende Vader De Metz ontmoet Gysbrecht vir Juliana Doepels, wat hom gehawend en ontstemd laat. Hierdie ontmoeting verteenwoordig die eerste stadium in die individuasieproces, naamlik die ontmoeting met die skaduwee.<sup>42)</sup>

Deur die feit dat Juliana groot en manlik is, beklemtoon die *abstrakte outeur* haar rol as skadu, maar lewer só ook implisiete kritiek op die Suid-Afrikaanse samelewing indie lig van onderstaande voetnoot—Juliana se hele voorkoms is die teenbeeld van Gysbrecht: hy is 'n man met 'n verwyfde voorkoms; sy is 'n vrou met 'n manlike uiterlike. Die skadu is

---

42. Jung, C.G.: *Man and his symbols*, aldus Books London in Association with W.H. Allen, London, 1964, (translated) M.L. von Franz, p. 168 en Fordham, Frieda (*An introduction to Jung's Psychology*, Suffolk, 1970) op p. 50 sê: "The shadow is the personal unconscious; it is all those uncivilized desires and emotions that are incompatible with social standards and ideal personality, all that we are ashamed of, all that we do not want to know about ourselves. It follows that the narrower and more restrictive the society in which we live the larger will be our shadow".

persoonlik in soverre dit ons eie persoonlike swakhede versinnebeeld, maar aangesien dit eie is aan die mensheid, kan dit ook as kollektiewe fenomeen gesien word. Die kollektiewe aspek van die skadu word uitgedruk as 'n duiwel, 'n heks of iets soortgelyks.<sup>43)</sup>

Die "abstrakte outeur" volg Jung telkens getrou en sluit selfs in sy beeldgebruik en beskrywings by Jung aan. In die beskrywing van Juliana Doepels kom die woord "skadu(wee)" talle kere voor (vgl. pp. 8,9). Die anima-projeksie van Gysbrecht, naamlik Lolita, se "drakebloednaeltjies" word byvoorbeeld beskryf en in die individuasiëproses moet die manlike individu hom bevry van die mag van die anima; of soos Jolande Jacobi sê: "... to free himself from the dragon's power."<sup>44)</sup>

Hierdie scêne is belangrik omdat dit 'n hele reeks motiewe ontplooi wat later uitgroei in *Die Mugu*<sup>45)</sup> en omdat die mugu's hier die eerste keer kontak maak met die eendsterte wat in hierdie scêne deur waterbeelde beskryf word en die mugu's bykans laat "verdrink onder 'n vloedgolf van klanke." Water is bykans altyd beeld van die Onbewuste<sup>46)</sup> en die magte uit die Onbewuste spoel hier letterlik oor Gysbrecht.

Deur die chronometries-noukeurige tydsaanduidinge op die eerste paar bladsye kan die leser presies nagaan hoe laat Gysbrecht die Panorama-kafee binnestap.<sup>47)</sup> Deur later op p. 36 te sê dat Gysbrecht die kroeg "presies om twaalfuur" binnesteier, word gesuggereer dat voorafgaande gebeure buite-die-tyd afspeel. Hierdie onwerklikheid word beklemtoon deur

---

43. Vgl. bv. George Ghiberti se uitspraak oor Juliana op p. 11.

44. Jacobi, Jolande: *Complex Archetype Symbol in the Psychology of C.G. Jung*, (translated) Ralph Manhani, Bollingen Series LVIII, Pantheon Books, New York, 1959, p. 146.

45. Sien Van Coller, 1975, p. 11.

46. Vgl. ook hierdie motief in *Sewe dae* en in *Azazel*, soos bespreek in Hoofstuk IV van hierdie studie.

47. *Ibid.*, p. 6.

die talle illusies wat in die kafee-scène voorkom. Dit is al voorspel tot Gysbrecht se afdaal in die diep Onbewuste later, waar tyd en ruimte totaal opgehef word.

Hierdie droomsfeer heers ook in die uiters belangrike park-scène waar op metaforiese wyse gesuggereer word wat met Gysbrecht se psige aan die hand is. Hy moet besef dat sy natuurlike instinkte besig is om te verdroog en dat dit water nodig het om te groei. Psigologies gesproke : hy sal weer aandag moet skenk aan onbewuste inhoude van sy psige.

Gysbrecht, wat gedurig terughunker na 'n verlore paradys, word in hierdie paradyslike parkie juis die weg getoon hoe om die paradys te herwin: deur dit self te skep. Op. p. 86 sê die tuinier dat die boom geplant moet word in 'n groot gat; die grond moet eers uitgedolwe word en gemeng word met water en dan sal die boom geplant word. Metafories : die onbekende inhoude van die Onbewuste<sup>48)</sup> moet uitgelig word en gemeng word met die lewegewende onbewuste energie voordat die Self tot ontplooiing kan kom.<sup>49)</sup> Dit is ook belangrik dat, hoewel die tuinier nog geen kremetart besit nie, hy vroeg al die nodige voorereidings tref en water en mis byvoeg. Dit skakel direk met die antwoord op 'n latere vraag (p. 130) of 'n mens die aard van die wedergeboorte moet ken voor die oue "met wortel en tak verwyder word" - "Die antwoord is nee! Indien jy die presiese aard van die wedergeboorte kon bepaal, dan was wedergeboorte nie nodig nie, dan was alles herleibaar tot matematiese wette". Gysbrecht moet dus leer dat 'n mens nie hoef kennis te dra van die aard van die Self voor jy voorbereidings

---

48. "Thus the symbol of the withered Tree of life signifying an excessively intellectualized life that had lost its natural roots in instinct, expresses this meaning in an image which discloses this meaning to the dreamer while, at the same time, it impresses him by the disclosure and influences the direction of his psychic process. Thus symbols are the true transformers of energy in the psychic process". Jacobi, Jolanda, 1962, p. 91. Ook Jung, C.G.: *Psychologie van het onbewuste*, Van Loghum Slaterus N.V., Arnhem, MCML, p. 185.

49. "... earth stands for the unknown contents of man's unconscious" - Jung, C.G.: *The integration of the personality*, (translated) Stanley Dell, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., Ltd., London, 1944<sup>3)</sup>, p. 41.

moet tref vir die geboorte daarvan nie. Dit is in feite 'n geloofsdaad wat 'n sipuana vir jouself omskep tot kremetart (p. 98) -- voorafskaduing van 'n Henry van Eeden se latere geloofsprong in *Sewe dae*.

Die tuinier stuit egter gedurig op teenkanting van die orde, want hulle sny die water af (p. 85) en hulle beveel hom om die gat toe te gooi (p. 97). Daardeur word ook kritiek deur die *abstrakte outeur* gelewer op Vader De Metz wat telkens 'n rol speel by die afsluit van die water "(m)aar dan verwelk alles so vinnig dat Vader (De Metz) die heel eerste is om te sê: 'Maar waarom is die bome so verwelk?'"<sup>50</sup> Hieruit blyk tewens implisiete kommentaar op die rol van die Kerk in die moderne gemeenskap : hy sny die lewende energie uit die Onbewuste af, maar is die eerste om te vra waarom die mense nie vrug dra nie.

Na die daaropvolgende verskyning van die eendsterte (p. 21) en die gesprek met Juliana tree Gysbrecht aweregs op en hy trek 'n haal verf deur die advertensie van Julius Johnson, verteenwoordiger van die orde. "Dit laat hom 'gevaarlik vry' voel (p. 23), die eerste teken van hubris en inflasie van die ego."<sup>51</sup>

Die tweede fase wat die verkenning van die Kollektiewe Onbewuste behels, breek aan wanneer Gysbrecht presies om twaalfuur die kroeg binnestap. Deur die ondersoek van die tyd- en ruimtekategorieë en die struktuur van *Die Mugu* is hierdie scène al uitgewys as belangrik. In hierdie stadium het Gysbrecht al die inhoud van die persoonlike Onbewuste uitgeput en betree hy nou die dieper Kollektiewe Onbewuste. Dit was 'n uiters vernuftige vonds van die *abstrakte outeur* om hierdie belangrike oorgang juis in 'n kroeg te situeer, sodoende skakel dit met die belangrike kroegtonele in *Hilaria* en

---

50. *Die Mugu*, p. 20.

51. Malan, Charles, op.cit., p. 50.

baan dit die weg vir die grootse slotscène. In die kroeg kom oggend en middag teenoor mekaar te staan, asook orde en chaos. Julius Johnson is by uitstek die verteenwoordiger van die orde en is 'n duidelike aanwesige mag op die agtergrond. By die binnetrede van die Boss, verteenwoordiger van die chaos, ontstaan daar 'n krisis waaruit die Boss na vore tree as oorwinnaar; die orde is dus magtelos voor die chaos. Hierdie terugtrede van die orde voor die chaos verloop parallel met die terugtrede van die oggend voor die middag en word ook weerspieël in Gysbrecht se gedagtes wat algaande gestroop word van die oppervlakkige berusting in sy muguskap.

Die hele kroegscène word oorheers deur die groot Querido wat deur dualiteit gekenmerk word; selfs sy gesprekke handel oor blankes en swartes, oor die kruising van waters en hy spreek voortdurend kontrasterende opinies uit: "aan die anderkant", "maar daarenteen." (p. 37)! Deur sy ontmoeting met Querido (Queer?) word Gysbrecht gestel teenoor sy eie dualisme én sy eie onvermoë om ook die vroulikheid in sy eie psige te verwerk. Querido se slotopmerking is: "En (...) ná mens alles deeglik oorweeg het, die goed en die kwaad, dan voel jy dat daar net één uitweg is: Laat alles aan die Voorsienigheid oor (...). As ons almal saamstaan sal dit 'n groot land word hierdie." (p. 39). Versoen met ander woorde alle teenstellings, ondersoek eers die kontrasterende magte en met geloof in 'n hoë mag, sal 'n nuwe toestand van geluk bereik kan word.

'n Nuwe-handeling in hierdie kroegscène is die komiese dronkies en hul geredekawel oor 'n versweerde nael en die uiteindelike gewelddadige uitpluk daarvan. Dit sou as 'n prospektiewe handelingstuk gelees kon word: wanneer iets versweer geraak het, moet dit met geweld verwyder word voordat die nuwe kan groei. (p. 130). Dié *prospeksies* dui op Gysbrecht se ou bestaan wat op die strand gewelddadig beëindig sal word.

Die verval waaraan veral die mens onderworpe is, is reeds in bv. *Hilaria* aan die orde gestel. Daar is ook vroeër opgemerk dat veral die skakeling tussen die kroegscènes in *Hilaria* en *Die Mugu* hierdie motief beklemtoon. Ook die orde is aan verval onderworpe en kan nooit permanensie verwerf nie. Die orde is afhanklik van die "sanksie van die gereg" om hom te beskerm, want self is hy nie meer daartoe in staat nie. Die hele *motief van verval* word in hierdie kroegtoneel verpersoonlik deur die gewese rugbyspeler, wat weens liggaamlike verval nie die orde kan beskerm teen die aanslag van die chaotiese mag nie.

Gysbrecht word vervolgens ontvoer deur die magte van die Onbewuste, gereinig, gemartel en geïnisieer in 'n nuwe orde.<sup>52)</sup>

Die dualistiese aard, eie aan die anima word weer duidelik verpersoonlik deur die sheila wat Gysbrecht ên irriteer ên stimuleer. Hy het egter al gevorder in sy ontginning van die wese van die vrouebeeld in homself. Hierdie keer is sy nie meer omgeef van numineuse kwaliteite soos by Lolita die geval was nie : "hier is die demonkind sonder haar maagdelike voorkoms, die geheim van haar onweerstaanbare aantrekkingskrag onhandig aan die hele wêreld blootgestel en aldus, die illusie vernietig, 'n voorwerp van walging" (p. 46).

Gysbrecht besef intuïtief dat hy hom bevind in die teenwoordigheid van iets wat vir hom totaal vreemd is. Hy besef dat sy jeugherinneringe hom nie meer van hulp kan wees nie. Op p. 46 word hy deur vrees oorweldig en besef hy sy alleenheid. Dit dring dan tot hom deur dat "hy die lid (is) van 'n beskawing wat tot niet gaan, hulle die wandelende, dansende

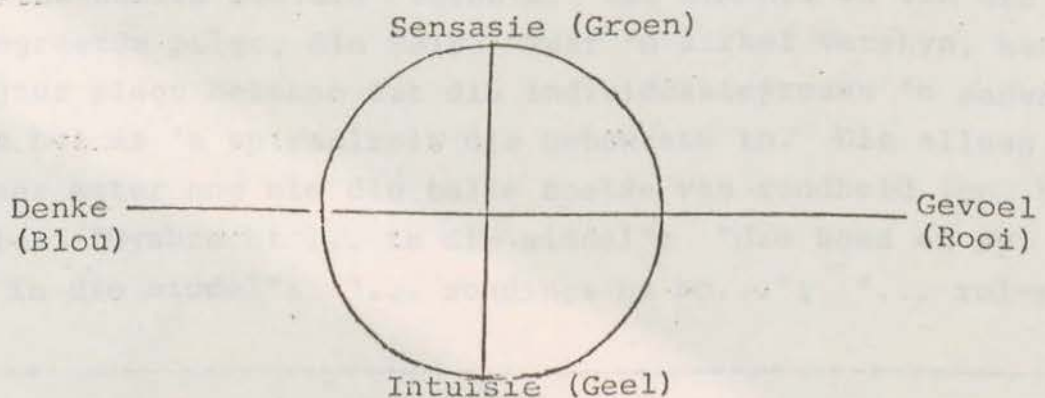
---

52. Leroux, Etienne, 1963, p. 77 sê in verband met die eendsterte: "Hulle organisasies, en bendes taal en ritueel, is 'n voorbeeld in klein van besitname deur magte wat uit die diep Onbewuste ontplof en ons ook miskien in ander vorme kan verstrik tot tyd en wyl die lewende simbool en mite sy verskyning maak."

finale ontbinding, die eksotiese fynproewers terwyl die simbole disintegreer - ". Dit is 'n buitengewoon skerp insig in hierdie stadium van sy individuasieproses, soos blyk wanneer dit geplaas word naas Leroux se eie uitspraak: "Ek persoonlik sien in die eendstertverskynsel die neweproduk van 'n kultuur en van 'n gemeenskap met simbole en mites wat nie meer 'n lewegewende eienskap besit nie."<sup>53)</sup>

Die kleurfrekwensie in *Die Mugu* is besonder hoog en veral vier kleure, te wete rooi, groen, geel en blou, word deurgaans aangetref. Jung onderskei vier eienskappe by die mens: denke, gevoel, intuïsie en sensasie. Gewoonlik oorheers een eienskap, een is latent en die ander twee ten volle afwesig. In die loop van die individuasieproses moet die individu probeer om die meer onderdrukte en latente eienskappe te integreer met sy oorheersende eienskap. Op haar beurt bring Jolande Jacobi die kleure en die eienskappe bymekaar: *blou* simboliseer denke; *geel* intuïsie, *rooi* emosie, *groen* sensasie.

In sy bekende artikel oor 18 - 44 van Leroux gee Robert L. Berner 'n goeie uiteensetting van Jung se konsep van die menslike eienskappe. Hierdie kwaterniteit, soos bo uiteengesit, word deur Berner sō geskematiseer:



---

53. *Ibid.*, p. 77.

*Denke* en *gevoel* verkeer in opposisie; soos *sensasie* en *intuisie* trouens ook. Een van die funksies is 'n individuele hoof funksie. In die geval van Gysbrecht is dit die *denke*. *Gevoel* is by hom in die Onbewuste. Berner haal Jolande Jacobi aan wat sê dat 'n persoon gewoonlik gebruik maak van sy tweede hulp funksie, selde van die derde en nooit van die vierde nie. Gysbrecht Edelhart is by uitstek die denkende tipe en word aan die begin oorweldigend deur *blou* beskryf.<sup>54)</sup> Die geel trui wat hy van die eendsterte kry om aan te trek, is dus nie alleen sigbare teken van sy inisiasie nie, maar beteken psigologies ook dat hy 'n nuwe eienskap naamlik *intuisie* bygekry het.<sup>55)</sup> In latere tonele oorheers ander kleure soos in die parkscène (pp. 91-95) waar veral groen 'n belangrike rol speel. Dit is egter eers veel later tydens die Paradetoespraak dat rooi oorheersend raak. Gysbrecht word dan inderdaad deur die *gevoel* oorweldig. Wat dus in kiemselvorm voorkom in *Die Mugu* word uitgebou in die latere 18 - 44 waar die kwaterniteitsbeginsel struktureel sentraal is.

Gysbrecht se afdaal in sy Onbewuste verloop parallel met die toenemende donkerte. Die sirkel fungeer in Jung se psigologie as beeld van die psige,<sup>56)</sup> maar tewens is dit die voorstelling van kreatiewe transformasie.<sup>57)</sup> Die sirkel simboliseer natuurlik ook die *mandala*, wat simbool is van die geïntegreerde psige, die Self. Waar 'n sirkel verskyn, kan dit egter slegs beteken dat die individuasiëproses 'n aanvang geneem het as 'n spiraalreis die Onbewuste in. Dit alleen verklaar egter nog nie die talle beelde van rondheid (pp. 55-59) nie: "Gysbrecht ... in die middel"; "die Boss en sy groep in die middel"; "... rondings na bo..."; "... rol-rol

---

54. Vir 'n vollediger bespreking hiervan sien Van Coller, *ibid.*, pp. 19; 49 en 50.

55. Berner, Robert L.: "Etienne Leroux: A Jungian Introduction" in *Books Abroad*, Spring 1975, p. 257.

56. Jaffé, Ariela: "Symbolism in the visual arts" in *Man and his Symbols*, p. 249.

57. Jung, C.G.: *The Integration of the Personality*, p. 153.

... in die rondte"; "... draaitafel..."; "... kring...";  
ensovoorts.

Gysbrecht word die sondebok-slagoffer van die botsing wat ontstaan en dit is juis die orde (Bewustelike inhoude) wat hom wreek op Gysbrecht. Sodoende word die kringbeelde ook beeld van 'n onbeheerbare maalstroom waarin Gysbrecht vasgevang is. Hy beklee die middelposisie want hy is vasgevang tussen orde en chaos. Hierdie middelposisie wordstruktureel knap uitgedruk deur "Die mugu van binne" en "Die mugu van buite" wat Gysbrecht se "middelposisie" beklemtoon, want die ware Gysbrecht skuil iewers tussen hierdie uiters formeel gestruktureerde siening van homself (vgl. die "stilstiese bombasme") en die ongeordende self-openbaring deur middel van die gedagtestroom. Hierdie stuk word boonop geplaas presies tussen die twee dae van sy reis!

Psigologies gesproke word Gysbrecht hier ontwrig en moet hy probeer om homself te vind "tussen" Bewuste en Onbewuste, of juis deur die integrasie van die opposisies soos gebeeld in "Die mugu van binne" en "Die mugu van buite". In "Die mugu van binne" word deur die vrye assosiatiewe metode van die gedagtestroomtegniek Gysbrecht se Onbewuste na vore gebring. Motiewe wat onder andere hier ter sprake is, is die *ingeperkte vryheid* en die *lewe wat onder die oppervlakte voortgaan*. So kry hy insig in die aard van die Kollektiewe Onbewuste waarin alle primordiale inhoude ge-kanaliseer is. Gysbrecht besin ook oor die verhouding liggaam/gees en hy vra hom af of die liggaam nie net bloed en vleis is wat die gees gevange hou nie. Prospektief werk dit deur na die latere tronksene.

C. Aalders wys in 'n artikel oor Jung op die onderskeid tussen die goddelike Self en die laer Self. Hierdie verskil skep spanning en konflik, "want het self als 'kobold', dat we ook het 'lagere' self zouden kunnen noemen, is in ieder geval een weergalozes rem op de drang van mijn ik om zich te

strekken naar het ware, het ideale, het 'hogere' zelf"<sup>58)</sup>  
Hierdie terme kom feitlik net so voor in *Die Mugu* op p. 64):  
"Maar één feit is seker: die stout *kobold* met sy skewe hoedjie  
en ondeunde gesiggie en *die derde onbekende wat tesame ek  
is ...*" (my kursivering). Die mens kan hom nie sonder meer  
losmaak van sy laere Self nie, want dit het te make met sy  
hele verlede; alles wat as't ware in hom aanwesig is. Die  
hoëre Self is eers te bereik na 'n louteringsproses, t.w. die  
individuasieproses.

"Die mugu van buite" is 'n beskrywing van Gysbrecht se jeug  
en ook van die afgelope dag se belewinge "met satiriese  
hoogdrawendheid", volgens Gysbrecht self. In feite is dit  
'n parodie op die stem van die orde, naamlik die tipiese  
amptelike dokument.

Dit word vir Gysbrecht 'n her-belewing van sy jeug maar nou  
nie meer geïdealiseerd nie, maar gebanaliseerd. In feite  
word die mugudeel van Gysbrecht Edelhart hier gesatiriseer.  
Uit sy weergawe van die dag se gebeurtenisse blyk sy totale  
onbegrip vir die belang van die gebeure, want hy interpreteer  
nie. Hoewel hy paraat weet dat Julius Johnson, wat  
totaal op die agtergrond was in die kroegscène, 'n belangrike  
sakeman is, heg hy feitlik geen waarde aan die tuinier en  
Juliana se onderskeie boodskappe nie. Hierdie afstandelike  
bieg van Gysbrecht het nie die gewenste uitwerking nie.

Die eerste dag van sy omswerwing word afgerond waar hy  
reddeloos verlore verdwaal langs Christian's Beach (!), vas-  
gevang tussen see en stad, die Bewuste en Onbewuste. Hier  
word hy voorberei op die transformasie wat sal volg. Sy  
tred is *onvas*; sy rigting is *onbepaalbaar*. Die figuur is  
vormloos en selfs naamloos, maar sodra hy gaan staan, verval

---

58. Aalders, C.: "Jung en het misterie mens" in *Jung - een mens voor  
deze tyd* deur Aalders, C., Plokker, J.H. en Quispel, G., Lemnislaat,  
Rotterdam, 1975, p. 41.

hy ook in die patroon.<sup>59)</sup> Hierdie figuur wandel feitlik in 'n voor-wêreldse omgewing: bar en bestaande uit vormlose massas en trogloditiese monsters teen wie hy kragte moet meet. Die hele toneel skep 'n evolusionêre geboortebeeld: "Dit roep algaande enige vorm in aanskyn totdat op die gelyk=te *die mens* herkenbaar is"; ook die Bybelse "waters" roep die skeppingsverhaal op met die "waters (...) woes en leeg"!

Gysbrecht se reis het nou 'n toestand van stilstand bereik Tradisioneel is die skip die voertuig wat die individu oor die see, die dieptes van die Onbewuste dus voer.<sup>60)</sup> Hier kom Gysbrecht in die duister 'n skip teë. "'n Enkele skim versper sy pad en verval tot 'n beweginglose skuit as hy nader kom." Dit word ook beeld van sy eie reis se stagnasie. Hy swenk *links*, verder die Onbewuste in, waar die terrein nog moeiliker begaanbaar is. Ook die afwesigheid van Tyd en Ruimte beeld die groot Onbewuste. Gysbrecht se weg loop dood, voer hom in sirkels en hy kom tot rus tussen die uitwerpsels van mens en dier.<sup>61)</sup>

Die mens dwaal soms so ver weg van sy natuurlike aard, dat hy, soos Frieda Fordlam dit stel, "can no longer find his way home."<sup>62)</sup> Dit is juis treffend dat Gysbrecht hom in so 'n omgewing bevind - tradisioneel is "a waste land" ook beeld van geestelike wildernis - "as a substitute for the normal

---

59. Die slot van *Die Mugu* wys later retrospektief hierna terug waar Gysbrecht voort moet loop.

60. Vgl. Jung, C.G.: *The Integration of the Personality*, p. 189: "The ship is the vehicle that carries him over the sea and the depths of the unconscious."

61. Dit is geen toeval nie, want in "The excremental vision" (*Twentieth Century Literary criticism*, p. 50 e.v.) gaan Norman O. Brown in op Swift se "anale beheptheid" en die belang wat uitwerpsels in sy werke speel, onder andere in die berugte vierde boek van *Gulliver's Travels*. Beskawing is neuroties, sê hy, en op die rand van eie vernietiging, daarom moet die mens weer sy dierlike sy ontdek en *juis* die funksies van die menslike liggaam beklemtoon sy ooreenkoms met die dier.

62. Op.cit., p. 22. Jung sê self in *The Integration of the Personality*: "... to be thus lost in chaos means a bitter shock, even when we know that it is the indispensable prerequisite of every renewal of the spirit."

animation of the world around us, there arises an illusory reality in which the uncanny, ghostly shadows move in place of people. Thus it comes about that lonely, desert places are always inhabited for primitive man by 'devils' and similar spectres".<sup>63)</sup> Gysbrecht is nie net te midde van 'n wildernis nie, die wildernis is ook in homself en dit moet hy oorwin, as hy 'n dieper betekenis aan sy lewe wil gee.

Die tweede dag bring die voortsetting van Gysbrecht se reis. Hy "materialiseer" die volgende oggend, asof hergebore, gelyktydig met sonsopkoms. Hy bevind hom op die rand van die bos, naby die teerpad - die grensgebied teweens van Onbewuste en Bewuste. Hy word opgelaai en begin sy reis terug na die stad, tussen die groente, beeld van die vegetatiewe waartussen hy nou volkome pas.

In sy woonstel voel hy hom 'n totale vreemdeling. Binne die naturalistiese stroming het die opvatting dat 'n mens se huis 'n verlengstuk van homself is, weer belangrik geword. Die huis weerspieël die mens se omstandighede of smaak en sodoende sy geaardheid, naas die feit dat dit ook 'n dementerende mag oor hom uitoefen. Dit is duidelik uit alle <sup>bestrywings</sup> in hoe 'n mate Gysbrecht se woonstel juis sy hele orde-mentaliteit weerspieël. Daarom is dit juis frappant dat hy hom glad nie meer tuisvoel binne hierdie vertroude ruimte nie. Die verandering in homself was só groot dat hy hom 'n *buitestaander* voel in sy eie woonstel.

Die reis word weer aangepak en nou ontmoet hy dieselfde karakters, maar in omgekeerde volgorde. Volgens Malan is dit 'n tipiese procédé van die mite of sprokie. "Daardeur word aangesluit by 'n eenvoudige basiese individuasiepatroon wat as psigologies waar beskou kan word".<sup>64)</sup> Gysbrecht se transformasieproses begin opnuut. As veranderde persoon het

---

63. Ibid., p. 104.

64. Op.cit., p. 51.

Gysbrecht nog die skyn van ordelikheid deurdat hy die baadjie dra, maar onder die oppervlakte is die chaotiese nou 'n integrale deel van hom (die trui) (p. 83).

Na die ramspoedige ontmoeting met die anima-figuur, Lolita, ontmoet Gysbrecht weer eens sy skadu, Juliana Doepels. Die ooreenkoms tussen hulle blyk duidelik alleen al uit die feit dat Juliana presies net so afgetakel is soos Gysbrecht gedurende die afgelope dag (p. 85). Hulle sukkel "soos twee wrakke op 'n oseaan" (p. 85), wat daarop dui dat hoewel dit moeisaam verloop, die reis weer aan die gang is. Die ooreenkoms van Gysbrecht met die tuinier blyk uit die feit dat die tuinier se water vir 'n geruime tyd afgesny was. Op grond van die feit dat die tuinier en die park telkens simbolies geïnterpreteer moet word, kan hieruit afgelei word dat dit beteken dat Gysbrecht se lewegewende energie (die water) ook afgesny was en dat dit sy neurotiese toestand van die vorige aand verklaar. Waar dit in my interpretasie primêr daarom gaan om die *outeursvisie* sal dit onthou moet word dat juis Juliana en die tuinier telkens deur die *abstrakte outeur* as doeblerings van Gysbrecht of tot eksemplariese figure vir hom beskryf word.

Die tweede parkscène is 'n belangrike, en dit skakel ook implisiet met die parktonele in *Hilaria* waar die park telkens 'n paradyslike, romantiese ruimte is waarbinne jy geborge voel soos in jou jeug. Malan gee 'n uiteensetting van die verskeie manifestasies van hergeboorte wat aan Gysbrecht verskyn.<sup>65)</sup> Hy gaan saam met dié moederfiguur, die hoer, en slaap by haar. Sodoende slaag hy daarin om die moederbinding te breek. Deur dié "besithame" van die anima word haar mistiek opgehef en word sy getoon in haar menslike onvolkomenheid, selfs banaliteit.

---

65. *Ibid.*, p. 52.

Vir Gysbrecht hou die toekoms nog baie in, soos "die wonder van transformasie wat mag voorlê." Dat Gysbrecht hom nog geensins met die chaos vereenselwig het nie, blyk uit die feit dat hy by die lees van die berig van die eendsterte se bedrywighede op Muizenberg, sy baadjie toeknoop en sodoende sy aandeel ontken. Dit word as't ware onderstreep as hy op ordelike wyse gehoor gee aan die aanmaning van vroeër: *Keep Your City Clean* (p. 63) deur sy piesangskille netjies in die asblik te gooi.

Juliana, ewe-eens verkleed, begin met haar toespraak weer omring, met die mense in 'n kring om haar heen. Haar kritiese opmerkinge ten opsigte van die orde toon merkwaardige ooreenkoms met dié van Gysbrecht tydens 'n vroeëre scène (pp. 75/8), waartydens ook "kring"-beelde oorheers het. Ook dieselfde motiewe is in beide scènes terug te vind: die gevangenskap; die illusies wat verblind; die kollektiewe patrone; die ontvlugting in die chroomtempels... Juliana se uitspraak: "Sonder 'n lewende mite, sonder 'n simbool, gaan julle ten gronde en disintegreer saam met julle saai konstruksies. Met julle rede het julle die wortels afgesny; soos miere dwaal julle selfvernietigend rond omdat die koningin dood is" (p. 101) is belangrik. Hierdie scène skakel retrospektief byvoorbeeld met die parkscène (water en wortels (p. 18)) en prospektief met die tronkscène (ingeperktheid (p. 104)) en vorm 'n belangrike knooppunt van verhaaldrade.

Naas argetipes van die Kollektiewe Onbewuste is daar ook die sogenaamde argetipes van die Bewuste.<sup>66)</sup> Die Vader en die Moeder van die Terrible Kid is hiervan by uitstek 'n voorbeeld. Hulle is ook beeld van die moderne verwording - vergelyk byvoorbeeld die beskrywing van die moeder: "bruin oë wat die enigste oorblyfsels is van 'n vergange boerse skoonheid" (p. 110). In die hele scène speel hierdie motief

---

66. Jacobi, Jolande, *op.cit.*, 1959, p.110.

'n belangrike rol : vryheid het 'n spotwoord geword; tempels van ouds is nou chroombioskope; die Goddelike lydingsgeskiedenis is sonder betekenis. Juliana Doepels, Teiresiasfiguur en profetes, het self in die moderne tyd 'n waarsegster geword, wat haar mistieke boodskap op die Parade moet oordra te midde van groente en vrugte. Die hele tydsbeeld bied sodoende boeiende parallele met byvoorbeeld T.S. Eliot se *The waste land* waarin dieselfde agteruitgang merkbaar is.

Gysbrecht kom weer in 'n maalstroom tereg en word deur 'n mag groter as hyself meegesleur en beland terstond in die tronk. Gysbrecht se aanpassing by die orde was net tydelik. Waar hy vroeër beetgepak is deur magte uit die Onbewuste, word hy nou slagoffer van die Kollektiewe Bewuste.

Die polisiekantoor ruik na vernis en is effens muwwerig. Hierdie toneel herinner baie aan die toneel op die strand. Beide die eendsterte en die polisie is ordes in uniform, beide Jimmy én die Boss maak hul naels skoon met 'n mes en albei ordes wil Gysbrecht inlyf in 'n sekere patroon. In die tronk is daar egter kunsmatigheid (vernis) waar daar vroeër die natuurlike (die see) was. Die polisie is ook 'n veel gedissiplineerder orde as die eendsterte en wek daarom juis die afkeer van Gysbrecht. Sekuriteit en rus het die polsende lewe vervang.

In die tronk ontvang Gysbrecht drie besoekers wat elkeen 'n tipiese denkrigting verteenwoordig : materialisme, georganiseerde religie en anargistiese opstand.<sup>67)</sup> Vader De Metz wil Gysbrecht se sondes klinkklaar definieer en hom die weg wys na die waarheid. Sy hele betoog staan in die teken van die moderne religie wat hom te lank afsydig gehou het van die probleme van die gemeenskap, hoewel hy die onus plaas op die skouers van die moderne mens. De Metz krap teen die muur met sy vinger en raak sodoende net die oppervlakte aan

---

67. Malan, Charles, op.cit., p. 52.

sonder om tot die kern deur te dring van die moderne mens se dilemma, want die keuses van Gysbrecht is in feite die keuses van die moderne mens. Só lewer die *abstrakte outeur* ook verdere implisiete kritek op die Kerk en sy rol in ons tyd.

Vader De Metz praat egter nog deels met oortuigingskrag; selfs dit is afwesig by Julius Johnson, wat sy oordele op berekende wyse uitspreek as holle clichés. Sy indringing is nog oppervlakkiger as dié van Vader De Metz want hy krap slegs aan die vernis en vee sy vingers onmiddellik daarna met sy sakdoek af (p. 110). Boonop gaan dit met weersin gepaard. Die *abstrakte outeur* se implisiete oordeel oor dié twee verteenwoordigers is verder af te lei uit die feit dat nie een van die twee hul werklik identifiseer met die gewone man nie. Vir Julius Johnson is die tronk 'n plek waarin hy ontuis voel. Vader De Metz is nie totaal onbekend met die omstandighede nie : "Die sel wek by hom ook herinnerings, maar hy noem hulle nie" (p. 107). Op p. 112 word vermeld dat De Metz eers 'n Trappis was maar "hy kon die toets nie deurstaan nie." Eens op 'n tyd was die Kerk bereid om in afsondering, selfs gepaard met lyding, sy boodskap te verkondig. Die Kerk in moderne gedaante is egter tipies van Vader De Metz : deel van die orde; deelgenoot van vermaak en jenever (p. 5), voorsien deur die orde. Daarom kan dit nooit die lewende mite verkondig nie. Die verdoemendste oordeel oor Julius Johnson is die feit dat hy die kunstenaar se "goddelike funksie" ook gelyk stel met die handhawing van die patroon!

Juliana Doepels word as laaste besoeker gestel teenoor die vorige twee. Sy stap self die sel binne en word nie deur die orde binnegelaat nie. Sy pas ook beter in hierdie ruimte en stap rond soos 'n fladderende vlermuis in hierdie donkerte. Die positiewe van afsondering word deur haar raakgesien, maar aangesien haar oplossing baie verg van die individu, wek sy nie dieselfde sekuriteit by Gysbrecht as byvoorbeeld

Julius Johnson nie. Die algemene welvaart en die sogenaamde klein man is volgens Juliana slegs illusies en daarmee ontneem sy Gysbrecht sy laaste veilige verskansing. Sy is diametraal teenoor Julius Johnson ingestel en sy gee aan Gysbrecht die raad om hom nie aktief te verset teen die orde nie, maar dit van binne te "rysmier". (p. 113). Sy is die enigste wat by die ondersoek van die sel deeglik te werk gaan en teweens deur die venster na buite kyk. So word sy dan voorgestel as iemand wat 'n oplossing uit sy dilemma bied vir Gysbrecht; hoewel dit geensins 'n veilige en gerusstellende oplossing is nie. Die hele situasie : Johny Doepels - Colet - Julius Johnson uit *Hilaria* kom dus in gewysigde vorm voor in die verhouding : Juliana Doepels - Gysbrecht - Julius Johnson. Omdat die orde 'n sterker mag is in *Die Mugu*, tree die Doepels-figuur ook veel militanter op as in *Hilaria* in sy protes daarteen. Uit hierdie parallel is ook af te lei dat Gysbrecht in 'n sekere opsig Colet se plek inneem, wat uiteraard belangrike implikasies het wat die interpretasie van hierdie trits betref.

Op die punt om ineen te stort, verneem Gysbrecht dat hy vrygelaat is, en bevind hy hom spoedig in die middestad, nie ver van sy uiteindelijke doelwit nie. Die soeke na die Self, na die middelpunt van sy wese, die sentrum van totaliteit, is nou in sig. Mamma se mandala-kroegie is ook in die middel van die stad, tussen die berg en die see en Gysbrecht se soektog self voltrek hom as 't ware tussen ontvlugtingsdrome en koerantberigte. So word die middelposisie ook struktureel geïntegreer.

Na sy vrywording voel hy deel van die stad, hoewel sy eendstertklere hom tog as 'n buitestaander stempel. Hy voel veilig en beskut in die geweldige orde wat hom kos gee en selfs voedsel vir sy sensasielus. In direkte opposisie tot Gysbrecht se positiewe aanvaarding van die stad en dus die orde, staan die *abstrakte outeur* se visie, want die

stad word beskryf in die volgende terme: "Fosforente ligte, kras neonkleure, die gloed van fabriek (..) die winkelvesters met hul skyn van wellewendheid"; "chroompaleise"; "die lewe gloei kunsmatig"; "ondraaglike eensaamheid" en "(d)ie stad is 'n miernes wat gebreek is - uit tonneltyes borrel die inwoners skynbaar doelloos in en uit" (p. 114), wat Juliana se vroeëre beskrywing op p. 79 eggo. Die stad word dus beeld van die illusies, die skyn en oppervlakkigheid van die middelklasbestaan.

Die dilemma van die mugu is dat hy oplaas geen uitkoms het nie. Sy eie beeld in 'n winkelspeël vervul hom met selfveragting. Dit is 'n skrikwekkende beeld van die orde wat gestalte kry in sy denke (pp. 116,117), wat skerp kontrasteer met sy romantiese ontvlugtingsdrome. Oplaas verwoord hy vir homself die oplossing: bly afsydig van die wêreld, verskuil jou in jouivoortoring, weier om enige verantwoordelikheid te aanvaar. Hy stap presies om die blok, sien homself aan met veragting en draai sy rug op homself. Dit lyk of die vind van die hoë Self nou binne bereik is, maar deur die ontmoeting met die boemelaars relativeer die *abstrakte outeur* reeds hierdie verwagting: een van die boemelaars het 'n verband om sy vinger - die nuwe nael (die Self) het nog nie begin groei nie! Dit skep die verwagting dat Mamma se kroegie geensins "die punt van 'bereiking'" gaan wees nie.

Hopeloos onvanpas geklee, bereik Gysbrecht sy doelwit: Mamma se kroegie wat met sy gewese ge/hawe/ndheid - die "veilige hawe" is ná sy stormagtige reis wat deurgaans deur middel van seebeelde beskryf is! In die oorlog was dit letterlik 'n hawe vir krygers uit verre lande, "'n Valhalla waar afgestorwe krygers rus vind."<sup>68)</sup> Die kroeg in sy nuwe gedaante verskil wesenlik van Mamma se kroegie soos dit in *Hilaria* beskryf word. Die krismisrose, seesand, ensovoorts het

---

68. Ibid., p. 49.

plek gemaak vir "abstrakte patrone"; "nagemaakte mosaïek"; "driehoekige patrone" - selfs die primitiewe word vervals tot blote ontwerp. Sodoende het Johny Doepels se voorspelling in *Hilaria* bewaarheid geword. Deur die hele beskrywing van die kroeg as illusionêre ruimte wat ontsnapping bied aan die mugu's en met Mamma as 'n verwerde moederfiguur, word dit duidelik dat die ware Self nie meer te vind is in hierdie "veilige hawe" nie. Al die mugu's soek : na die verlore kaartjie, na die verlore paradys, na die sin in hul bestaan.

George en Lolita soek albei na 'n paradys op aarde : sy strewre skoonheid na, hy probeer dit vind in seksuele genieting. Querido ervaar geluk deur die verkenning van sy nuwe vaderland; Lena Ohlson weer hunker na 'n huislike lewe en begeer juis dit waarvan Gysbrecht wil vlug : 'n gewone motortjie, 'n dogtertjie, plesierritjies<sup>69)</sup> en 'n goeie man verpersoonlik deur Gysbrecht Edelhart.

Vir mense soos die ouers van die Terrible Kid vorm die chroompaleise die veilige hawe. Daar vind hul 'n paradyslike ontvlugting, patroonvas vir hulle voorberei soos die kos waarvan daar sprake is op p. 127. Die chroompaleise, toegepleister en geverniss, het in die plek gekom van die kerk en bied trouens 'n veel makliker oplossing vir die mens. Waarom moet 'n mens ly soos 'n Christus van ouds "as jy lyding self kan uitskakel?" (p. 126). Deur die skerp kritiese instelling van die *abstrakte outeur* word ook 'n oordeel oor Gysbrecht, wat ewe-eens ontvlugtingdrome kies, uitgespreek. Soos Christus moet die moderne mens bereid wees om te ly deur gehoor te gee aan sy "inner voice". Daarom kontrasteer die tuinier juis met die ander karakters deurdat hy sy eie paradys skep - "daarin lê die kiem van wordende simbole" (p. 123).

---

69. Op p. 117 gaan dit juis om hierdie plesierritjies en Leentjie wat haar broek natmaak, in feite die ingeperkte middelklasbestaan.

Die ontvlugting uit die realiteit in byvoorbeeld die chroompaleise is egter net tydelik van duur, want die liggaamlike beperking is onvermydelik. Selfs die sterwe is nie meer 'n daad van bevryding nie, want die welfare-maatskappy beheer selfs jou liggaamsdele, en oplaas ook jou laaste rusplek wat "afgesplinterde engele met fabrieksgesigte" is. (p. 18). Dit verklaar ook waarom Gysbrecht oplaas "roemloos" voort moet lewe en nie eers meer soos 'n Josef K. en 'n Colet tóg heroïes kan sterf nie.

Die Self word tradisioneel gesimboliseer deur 'n voorwerp of persoon wat moeilik vindbaar is - in hierdie geval die loterykaartjie. Maar ook die hermafrodiët, as volkome geïntegreerde wese, is simbool van die Self. Op pp. 127-129 vermeng die *abstrakte outeur* die beskrywing van Juliana Doepels en die kaartjie op subtiele wyse sonder om die oorgange byvoorbeeld tipografies aan te dui soos telkens die geval is. Daardeur word Juliana verhef tot eksemplariese figuur : sy ken die lyding en is bereid om 'n lydensweg af te lê op soek na die waarheid. Haar raad aan Gysbrecht word nou ook weer relevant : rysmier hul van binne. Dit is tewens 'n lydensweg, want slegs hy wat die waarheid gevind het, kan dit weer verkondig. Slegs die enkeling kan die argetipes, die simbole ervaar en as lewende mite vir die gemeenskap presenteer.

Gysbrecht se kaartjie bring nie vir hom die verlore paradys nie. Van sy beplande ontvlugtingsreis kom trouens niks tereg nie. Oorweldig deur die eendsterte, die magte uit die Onbewuste, lê hy en huil oor sy menslike lot en die vernietiging van sy illusies. Dit is die menslike lot dat daar nooit lyflik teruggekeer kan word na die verlore paradys nie : nie deur jeugherrinerings, nie deur ontvlugtingsdrome, nie in terugtrekking in 'n ivore toring of chroompaleise nie. Die Kerk van Vader De Metz kan nie die pad daarheen wys nie en dit setel ook nie in die welvaartmaatskappy

van Julius Johnson nie. Die stem van God, binne jouself, wys jou die pad na die verlore paradys : jy skep jou eie paradys deur die verborge goddelike binne jouself te ervaar.

Dit beteken nie noodwendig 'n Christelike boodskap nie, want Jung was self van mening dat "alle menselijke conclusies 'psychisch' van oorsprong zijn" en "dat God los van die mens niet kan bestaan."<sup>70</sup> Selfs vir die talryke mense wat hul Christelike geloof het, beteken dit 'n reding om die menslike volkomenheid te ervaar - "that mysterious entity 'the whole man' - (...) which necessitated the forging of a link between the conscious and the unconscious aspects of the psyche. The experience could also be formulated as the finding of the God within or the experience of the self."<sup>71)</sup>

"Terug kan hy nie gaan nie, stil kan hy nie staan nie." Terug na sy ou bestaan, na sy jeug kan hy nie, selfs nie deur drome nie en om stil te staan, beteken om in die patroon te verval (sien p. 77). Die alternatief is dus die enigste moontlikheid - alleen voortgaan. Die prys om te betaal gaan duur wees : eensaamheid en lyding voordat jy iets vir die gemeenskap kan beteken.<sup>72)</sup>

P.G. du Plessis het al gesê dat Leroux se werk die verbeelding is van die Kollektiewe Onbewuste. Dit is ook die geval

---

70. Aalders, C., op.cit., p. 44.

71. Fordham, Frieda, op.cit., p. 76.

72. " Only the man who can consciously assent to the power of the inner voice becomes a personality . And only a personality can find a proper place in the collectivity, only personalities have integral parts of a human group and not merely a number in the mass. For the mass is only a sum of individuals and can never, like a community, become a living organism that receives and bestows life. Thus self-realization, both in the individual and in the extrapersonal, collective sense, becomes a moral decision, and it is this moral decision which lends force to the process of self-fulfilment that Jung calls *Individuation*." - Jacobi, Jolande, 1962, p. 103.

met *Die Mugu*. Die leser word dus gekonfronteer ook met sy eie psige en word in die rol van die analis geplaas wat saam met die geanaliseerde die psigiese reis onderneem.

Die skrywer het as sender ook 'n belangrike rol in hierdie kommunikasieproses, afgesien van sy klaarblyklike rol as beheerder van die senderkanaal. "In hierdie tye waar die simbole verswak, waar ons te midde van die proses van transformasie is, wagtende op die hergeboorte, lewer die skrywer miskien die grootste diens deur alle moontlike materiaal te voorskyn te bring".<sup>73)</sup> So verwoord Leroux self die skrywer se rol. Die skrywer moet eksperimenteer op soek na die lewende mite en daarvoor vereis hy die volste vryheid, óók van sensuur, óók van die maatskappy. Dit is in wese trou-wees aan die goddelike opdrag in homself.

Dit verklaar ook die talryke uitsprake oor die rol van die skrywer in *Die Mugu*. Die ware skrywer sal verstik in die rol wat Julius Johnson aan hom wil toedig (p. 111). Ook sal hy hom nie kan onttrek in 'n ivoortoring nie, dit wil sê ontvlug in die kuns nie (gesimboliseer op p. 118 deur 'n besoek aan Firenzi, stad van die kuns). Vir die skrywer lê die keuse oplaas nie veel anders as vir Gysbrecht nie en sal dit óók 'n lydingsweg wees, immers "(d)ie onaangename, pynlike proses van in jouself keer is die enigste metode".<sup>74)</sup>

Dit is 'n goeie voorbeeld van hoe 'n motief van geringe orde in die vorige twee werke uitgroei tot 'n uiters belangrike in die trits. Deur die ontwikkeling van 'n motief word die leser ook gesteun in sy interpretasie: waar *die skryfdaad* in *Die eerste lewe* en *Hilaria* nog 'n vorm van sublimasie is, word dit in *Die Mugu* 'n manier van jou voortbestaan te regverdиг én te verseker. Skryf word implisiet in *Die Mugu* beskryf

---

73. Leroux, Etienne, op.cit., p. 79.

74. Ibid., p. 76.

as 'n in-jouself-keer wat saamhang met die genoemde toene-  
mende na-binne-keer in hierdie trits.

Die groot wins van die strukturaliste was dat hul die tradi-  
sionele onderskeid : vorm/inhoud die nekslag toegedien het.  
Struktuur het vroeg al beteken 'n geheel van sisteme :  
"(t)he word itself is to be studied as a totality or system  
before it is to be related to other systems - historical,  
social, biographical, or other".<sup>75)</sup> Die vraag na die  
mitiese stramien van *Die Mugu* is dus nie alleen 'n vraag  
na watter mites as ondergrond diennie, maar veral *hoe* hulle  
geïntegreer word in die finale struktuur.<sup>76)</sup> Die mitiese  
stramien van *Die Mugu* is elders al vollediger aangedui.<sup>77)</sup>  
Die bevindinge is kortliks dat:

1. *Die Mugu* wat struktuur én inhoud betref, merkwaardige  
ooreenkomste toon met die grondplan en betekenis van  
die heldemite.
2. Gysbrecht Edelhart 'n moderne Christusfiguur word.
3. Die mite van die reisiger en die satiriese reisverhaal  
as "mitiese" ondergrond én agtergrond fungeer.

---

75. *The structuralists from Marx to Levi-Strauss* (ed. by) Richard and  
Fernande De George, Anchor Books, New York, 1972, p. xxi. Sien  
ook die volgende vir 'n kritiese oorsig van die strukturalistiese  
denkrigting: Fokkema, D.W. en Kunne-Ibsch, Elrud : *Theories of  
Literature in the Twentieth Century*, C. Hurst & Co., London,  
1978, pp. 50 - 80.

76. C.J. van Rees en H. Verdaasdonk tipeer ook Jurý Lotman se teksop-  
vatting as volg "De literaire teks-geld als een kompleks systeem,  
dat met diverse andere systemen in verband moet worden gebracht,  
wil men de specificiteit van de literaire tekst kunnen vatten.  
Ieder element van de literaire tekst moet worden gekarakteriseer  
in termen van zijn relaties met andere tekstuele elemente. De  
aard van deze relaties wordt bepaald door te bezien welke plaats  
een tekstueel element in één of meerdere systemen innéemt", p. 35  
van Grivel, Charles (red.) : *Methoden in de Literatuurwetenschap*,  
Dick Coutinho, Muiderberg, 1978.

77. Van Coller, 1975, pp. 73-84 en *Theoria*, dl. XLIX, Oktober 1977,  
pp. 61-72 en Malan, Charles, op.cit., pp. 41 en 45 e.v.

Rob Antonnissen noem vroeg al *Die Mugu* die eerste waarde-  
wille Afrikaanse prosawerk wat 'n treffende beeld gee van  
die ontmenslike, mitelose Westerse -en Suid-Afrikaanse  
maatskappy.<sup>78)</sup> Ook Du Plessis sê heelwat later<sup>79)</sup> dat die  
mite plek-plek deurslaan in *Die Mugu*, maar gee geen kon-  
troleerbare voorbeelde nie. André P. Brink is veel konkre-  
ter wanneer hy sê dat *Die Mugu* 'n roman is waarin die  
mite as struktuurmiddel 'n belangrike rol speel. Dit word  
beeld van 'n maatskappy waarin die mite tot niet gegaan het;  
"daarom is hier geen volgehoue mitiese struktuur soos in  
*Hilaria* nie, maar flardes (mites)".<sup>80)</sup> Brink siteer as  
voorbeeld Daphné wat draer is van die jeug, en Juliana  
Doepels en Julius Johnson wat as eerder voorkomende roman-  
figure (*Hilaria*) "daardie betreffende werk self as mite in  
*Die Mugu* indra." Juis as die mite verdwyn, sê Brink, ver-  
dwyn die samebindende krag in die gemeenskap en ontstaan  
die buitestaander, die mugu. Uit die voorafgaande bespreking  
van die roman het dit egter geblyk dat juis die mens vasge-  
wortel in die orde, mugu is, en het ek probeer aantoon dat  
die buitestaander daarom die enigste is wat die redding vir  
die gemeenskap kan aandui.

Die sin van 'n mitiese agtergrond lê vir Brink daarin dat  
daardeur sin gevind kan word in die sinlose van vandag,  
daardeur kan nuwe inhoude, 'n nuwe wonder in die hart van  
die skynbaar futiele of absurde geopenbaar word; en daar-  
om kan aangedui word dat sekere handelings en patrone van  
die mens deur die eeue eenders gebly het - maar ook dat  
die mens eers sinryk was, nou blote gebaanspel sônder inhoud  
word het: "eers was daar 'n religie, nou 'n dogma".<sup>81)</sup>  
Die genoemde, dink ek, is wel deeglik die geval in *Hilaria*.  
Die betrek van 'n mitiese stramien kan natuurlik ook sorg  
vir verdigting en 'n komplekse wisselwerking - in die

---

Antonissen, Rob: *Kern en tooi*, Nasou Bpk., Kaapstad ens., 1961,  
pp. 234-5.

Du Plessis, P.G.: "Etienne Leroux" in *Perspektief en profiel*, p.602.

Brink, André P.: *Aspekte van die nuwe prosa*, Academica, Pretoria  
en Kaapstad, 1967, p. 48.

*Ibid.*, p. 42.

gesiteerde interpretasies van *Hilaria* (Van Rooy en Malan bv.) is daar genoegsame bewys vir hierdie stelling.

Die heldemite dien in *Die Mugu* as parodiërende middel : Gysbrecht Edelhart is die tipiese moderne anti-held, 'n *buitestaander* wat worstel met 'n bestaansproblematiek, en met slegs sy ridderlike naam as wapen uittrek op soek na die Graal (die kaartjie). Daarom kom daar 'n vernuftige afwyking op die oorspronklike patroon : die vind van die kaartjie bring *nie* die verlossing nie; in feite begin sy soektog nou eers. Daardeur blyk dit dat die mite in die moderne tyd nie meer te realiseer is nie en dat die moderne mens immer soekend moet bly juis na die "lewende" mite wat sin aan sy bestaan sou kon gee. Maar die helde-mite parodiëer nie slegs nie : Gysbrecht se uiteindelijke opstaan en voortwandel *is* 'n heldedaad, en as mens wat bereid is om voort te lewe en voort te bly soek, *is* hy 'n held. Daarmee neem *Die Mugu* ook 'n belangrike rol in Leroux se oeuvre in. Dit relatiewe onmiddellik Colet se "oplossing" vir sy problematiek : die dood, en is sodoende ook 'n antwoord op die suiwer eksistensialistiese *Hilaria*. Die tema van soveel latere werke is ook hiermee medegegee : die anti-helde soos De Goede en die knol wat elkeen op hul wyse sin probeer gee aan die bestaan; veral die knol wat telkens ná elke terugslag die pen weer opneem en die uitdaging van lewe aanvaar - selfs in die skadu van 'n begrafnisritueel! (Nu' Va)

Hierdie *roemlose voortlewe* is nie alleen 'n heldedaad nie, maar in feite 'n lydensweg : die goddelike opdrag aan die mens wie se paradys vir ewig verlore is. Dit is daarom ook sinvol dat Leroux se hoofkarakters só dikwels parallelle vertoon met Christus en telkens afgeransel en selfs "gekruisig" word. As gegewe is dit een van die sterkste *deurlopende* motiewe in sy werk. Die betrek van die Christus-geskiedenis kan maklik lukraak of dilettant<sup>us</sup>ies wees, sonder enige noodwendigheid. Die teksontginning kan boonop sonder

dissipline geskied. Leroux ontkom nie altyd aan dié be-  
sware nie : die kruisigingscène; die "God" op die bors van  
Gysbrecht (p. 80); die lam wat bloei (p. 84), is geeneen  
subtiële parallelle nie.

Juliana Doepels as 'n moderne Johannes-die-Doper<sup>82)</sup> is in-  
derdaad 'n vonds, asook die vernuftige wyse waarop aangedui  
word dat die gebeure hom van 'n Vrydag tot 'n Maandag vol-  
trek.

Gysbrecht word ook nie bloot 'n moderne Christus nie, aange-  
sien hy eers ten slotte omvorm word tot 'n aanvaarder van  
ware enkelingskap. Op talryke plekke verwys Juliana na die  
banalisering van die Christelike godsdiens en noem die feit  
dat Christus se lyding niemand in die moderne tyd meer  
aanspreek nie. Dit is egter geen relativering van die Chris-  
tusgeskiedenis nie, maar kritiek op die moderne tyd en mens.  
Nie bloot toevallig nie het W.E.G. Louw al in 'n vroeë re-  
sensie die ooreenkomste tussen *Die Mugu* en *Der Prozess* van  
Kafka aangedui.<sup>83)</sup> Josef K. toon ewe-eens 'n ooreenkoms  
met Christus wat sy enkelingskap betref en veral in sy een-  
same sterwe buite die stad. Hy aanvaar sy lot met waardig-  
heid. Maar, soos gesê, in *Die Mugu* bied die sterwe nie  
enige antwoord nie - die mite is tot niet en die heropstan-  
ding bestaan daarin dat voortgelewe en na die Self gesoek  
moet word.<sup>84)</sup> Dit is 'n lydensweg wat alleen 'n Juliana  
Doepels ken.

Die *Christelike motief* word nie losweg betrek nie, maar  
skakel ook nou met ander verhaalmotiewe, byvoorbeeld met  
die *motief van liggaamlike verval* wat veral in die slothoof-  
stuk verdiep tot 'n negatiewe visie op die menslike bestaan.

---

82. Sien Mattheus 3:1-12 en Lukas 3:1-20 (p. 86: *Die Mugu*).

83. Louw, W.E.G.: *Die Burger*, 20.11.1959.

84. En dit is juis 'n soektog na "the God within": Fordham, Frieda,  
op.cit., p. 76.

Die Christelike lyding is beeld van die oppermagtigheid van die gees. Die liggaam is tydgebonde en aan verval blootgestel; daarom is Gysbrecht se seksuele paradys<sup>85)</sup> so kortstondig. Ook die motief van die ingeperkte vryheid onderstreep as't ware die dualisme gees/liggaam.<sup>86)</sup>

Jung het by herhaling gesê dat die Westerse mens nooit sy redding kan soek in ander godsdienste as die Christelike godsdiens nie, omdat dit vreemd is aan sy kulturele tradisie en slegs op die oppervlakte kan roer.<sup>87)</sup> Daarom is die betrek van die Christelike lydingsgeskiedenis vir Jung van die uiterste belang, veral vir die moderne Westerse mens (sy dit dan as "verwysingsveld"). Vir *Die Mugu* vorm dit, in die lig van bostaande, 'n sinvolle verruiming van die mitiese agtergrond.

Een van die belangrikste motiewe in *Die Mugu* is die reis-motief, 'n isotoop wat deurlopend is in Leroux se oeuvre. In *Die Mugu* vind die reis op twee vlakke plaas: eerstens deur die stad en omgewing, dit wil sê die beskaafde wildernis, woonplek van die mugu's en simbool van die moderne ordelike maatskappy. As gevolg van die feit dat die personasies en ruimtes ook simbolies geïnterpreteer kan word, is dit ook 'n reis deur die eie psige. Die werklike reis bereik 'n eindpunt by Mamma se kroegie waarna die psigiese reis kan begin.

*Isis Isis Isis* is al genoem die eerste Afrikaanse satiriese reisverhaal,<sup>88)</sup> maar dié eer kom *Die Mugu* toe. Soos telkens die geval is met Leroux, word 'n sekere instrument eers

---

85. Dit word vollediger bespreek in Van Coller, 1975, p. 16 in Van Coller, 1977, op.cit., p. 65.

86. Vgl. bv. die slothoofstuk van *Die Mugu*, waar die individu selfs nie eers mag sterf in vrede nie, p. 127 bv.

87. Sien Van Coller, 1975, p. 77.

88. Deur Van der Walt, P.D.: "Isis Isis Isis as reisroman", in Steenberg (red.) *Rondom Sestig*, HAUM, Kaapstad, 1977.

uitgetoets voordat dit later werklik gebruik word. Die betrek van die "mite vandie reisiger" het die gevolg dat bewustelik aangesluit word by 'n roemryke tradisie, naamlik die Klassieke satire wat 'n heropbloei in die 18e eeu beleef het toe Dryden, Pope, Johnson en Swift hulle doelbewus in hierdie genre verdiep het. Uit 'n ontleding van hierdie tekste blyk dit duidelik dat die satire begryp is as 'n morele standpuntinname, dikwels teen die politieke en morele verworping van die eietydse gemeenskap.<sup>89)</sup> Rabelais, Voltaire en veral Swift, skep karakters wat as voorbeelde dien vir die moderne satiriese reisverhaal en aspekte van onderskeidelik Gargantua, Candide en Gulliver word op treffende wyse byeengebring in Gysbrecht Edelhart. Nie alleen deur dié merkwaardige sintese nie, maar ook as gevolg van sy aanpassing van dié klassieke tradisie by 'n moderne psigologiese verwysingsveld, slaag Leroux daarin om sy eie stempel op dié verwysingsveld te laat. Die volgende aspekte is relevant : Gysbrecht Edelhart, die moderne Gargantua, onderneem 'n reis deur sy eie leefruimte; sy eie gemeenskap en hul waardisistiem word algaande duidelik gesatiriseer. Soos 'n Gulliver moet hy afstand kry daarvan en kom tot 'n morele standpuntinname. 'n Mens sou 'n detailvergelyking kon tref tussen *Die Muqu* en Swift se *Gulliver's Travels*, wat 'n hoogtepunt is in die agtiende-eeuse satire. Gulliver is ewe-eens 'n dwaas en 'n buitestaander, 'n muqu, wat 'n reis (of verskeie reise) onderneem, wat in die grond 'n reis deur sy eie beskawing en psige is. So is die vierde boek, wat in die verlede geïnterpreteer is as konkrete bewys van Swift se kranksinnigheid, in die jongste tyd gelees as 'n briljante en sinvolle afsluiting van Gulliver se reise. Gulliver word gesatiriseer in sy hoë lof vir die rasonele perde. Hy (en die mens!) moet die balans probeer vind tussen Yahoo's en Houyhnhnms, driflewes en die rasonele bestaan, orde en chaos.

---

89. Dit was die bevinding van 'n werkcollege gehou in 1974 aan die Rijksuniversiteit van Utrecht onder leiding van Dr. W. van den Berg.

*Die Mugu* toon merkwaardige ooreenkomste met hierdie laaste boek. Dit is ook samevatting van 'n voorafgaande soeke na sin en is as't ware die "antwoord" op vroeëre werke se visies net soos Gulliver se laaste reis sy vroeëre reise relativeer. Ook Gysbrecht moet soek na sintese van Bewuste en Onbewuste, orde en chaos. In Julius Johnson se ordelike welfare-maatskappy is veel te herken van die wêreld van die Houyhnhnms, die "belang" van die kuns, die vaste patroon, die totale afwesigheid van deernis en gevoel. Leroux sluit ook aan by *Candide* deurdat Gysbrecht ook telkens slagoffer word van gebeurtenisse buite sy beheer. *Die Mugu* verwoord ook dieselfde norm: "...Laten wij onze tuin bewerken."<sup>90)</sup>

Die skep van die eie paradys bied ook vir *Candide* en sy vriende, net soos vir Gysbrecht,<sup>91)</sup> die enigste uitweg. Natuurlik word Leroux se boodskap, of die satiriese norm wat hy propageer, anders ingeklee, want dit is immers in 'n heel ander kode geskryf en maak boonop van esoteriese verwysings gebruik. In die grond is dit 'n satiriese reisverhaal, nie net van toepassing op die moderne Suid-Afrikaanse gemeenskap en sy polêre teenstellings nie, maar dit slaan ook op die moderne mens en maatskappy. Deur die betrek van aspekte van die tradisie van die satiriese reisverhaal wen *Die Mugu* nie alleen aan kompleksiteit nie; maar word die boodskap 'n tydlose waarheid.

*Die Mugu* is die eerste werklike satiriese werk van Leroux en prefigureer dus 'n hele aantal werke, selfs die veel latere *Magiersfontein, o Magiersfontein!* Die basiese grondplan van *Isis Isis Isis* word hier in breë lyne getrek: 'n

---

90. Voltaire: *Candide of het optimisme*, Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam - C, MCMLXX, p. 135.

91. Vgl. die eerste parkscène waar dit op metaforiese wyse tuisgebring word of p. 123: "Om 'n kremetart in die Kaap te laat groei, om met kerkfondse jou eie paradys te bou, om met jou besimpelde brein jou eie verwronge orde te skep - daarin lê die kiem van wordende simbole."

middeljarige reisiger gaan op soek na iets om sy bestaan weer sin te gee (die loterykaartjie; Isis). In sy omswerwinge ontmoet hy verskeie personasies wat aspekte van sy eie dilemma toelig en moontlike weë om daarvan te ontsnap, aandui. Dit is telkens 'n duidelik progressiewe reis wat eindelijk weer by die beginstadium eindig. Die reisiger is geen *satiriese norm* nie en word dikwels self gesatiriseer in sy wanhopige soeke na sin. Hierdie (psigiese) reis word telkens ook 'n verkenning van die eie tyd en eie land. As gevolg van die besondere plek wat *Die Mugu* inneem in Leroux se oeuvre : samevatting van motiewe en temas van die eerste trits en oopdekker van motiewe en strukturele patrone in latere werk, beskou ek dit as een van Leroux se sleutelwerke. Myns insiens dra die mitiese verwysingsvelde in hoë mate hiertoe by om binding met vroeëre en latere werk te bewerkstellig.

*Die Mugu* is, wat die vertelwyse betref, tipies van die twintigste-eeuse roman, want dit neig tot die personale roman<sup>92)</sup> en scëniese weergawe<sup>93)</sup> wat volgens teoretici tipies is van die moderne neiging - selfs die gedagtestroomtegniek en monologue intérieur ontbreek nie. Tog is die *vertelsinstansie* in *Die Mugu* geen werklik objektiewe nie. Schmid<sup>94)</sup> onderskei soos gesê tussen die niveau van die *vertelsinstansie* en uiteindelik dié van die *abstrakte outeur*. 'n Volledige ondersoek van dié oorgange is nie hier op sy plek nie<sup>95)</sup>, maar vir ons ondersoek is dit tog belangrik dat die visie van die *vertelsinstansie* en die *abstrakte outeur* dikwels nie ooreenstem nie - 'n tipiese procédé van die satire. Om die visie van die *abstrakte outeur* te agterhaal in *Die Mugu* verg dikwels verwysing na die twee voorgangers. Personasies soos Julius Johnson

---

92. Stanyel, F.K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1964.

93. Friedman, Norman: "Point of View in Fiction: The development of a Critical Concept", P.M.L.A. (1955) pp. 1160-1185.

94. Soos gesitêr, hfst. 1.

95. Sien Van Coller, 1975, pp. 20-26.

en veral (Juliana) Doepels, word bv. in *Hilaria* op 'n wyse beskryf wat ook by 'n interpretasie van *Die Mugu* van belang is.

'n Ander metode om die leser tot hulp te wees en die lesersreaksie te stuur is deur middel van *prospeksies* en *retrospeksies*. *Prospeksies* is vooruitwysings. In feite word 'n "wit" of "oop" plek later ingevul en 'n lyn deurgetrek. *Retrospeksies* daarenteen word weer "voltooi" as hulle gelees word in verband met dit waarheen hul terugverwys. Albei is meer as net herhaling, want by herhaling is daar nie die invul van 'n oop plek, die voldoen aan 'n sekere verwagting nie. Onderling is daar ook graduele verskille te onderken by *prospeksies* en *retrospeksies*, want hierdie invulling van die verwagting kan geskied op die vlak van die *vertelsinstansie* en uiteindelik op die vlak van die *abstrakte outeur*.<sup>95)</sup>

Met *prospeksies* en *retrospeksies* op die vlak van die *abstrakte outeur*, bevind ons ons al midde in die ideëlaag, die hoogste hiërargiese vlak wat jy eers kan betree indien jy deelgenoot is van die visie van die *abstrakte outeur*. Juliana Doepels sê op p. 101 : "Sonder 'n lewende mite, sonder 'n simbool, gaan julle ten gronde en desintegreer julle saam met julle saaië konstruksies. Met julle rede het julle die wortels afgesny;...". Dit kan as *retrospeksie* gelees word na sy pendant op p. 19 waar die wortels van die boom bemes moet word en genoeg water moet kry, anders kwyn die boom. Sodoende wys hy ook vir Gysbrecht 'n manier om 'n paradys te skep, wat op p. 101 in gewysigde vorm terugkeer naamlik deur die vind van "'n lewende mite", wat in feite die manier is om jou eie paradys te skep. Hier kan ook verwys word na Juliana Doepels se woorde wat tot "proloog" verhef is deur die *abstrakte outeur* : "Daar is neteenwyse waarop die mugu vernietig kan word : die finale

---

95. Sien Van Coller, 1975, *loc.cit.*

antitese van mugu - 'n onveranderlike mite".

Die parallelle struktuur van *Die Mugu* met die gevolglike inspeel van scènes op mekaar soos die twee parkscènes en die vergelyking van die verloop van die twee dagreise, is verantwoordelik daarvoor dat lyne tot stand kom en wit plekke ingevul word. Dit gee weer eens aanleiding tot 'n hiërargiese ordening van die vlak van *personasie* (byvoorbeeld die twee woonstelscènes wat Gysbrecht se ontwikkeling aandui) tot die vlak van die *abstrakte outeur* (die twee parkscènes).<sup>97)</sup>

In hierdie verband is dit opmerklik dat in die eerste Leroux-trits *pro- en retrospeksies* aangetref word buite die eng grense van die enkelwerk. Dit is die eerste stap in die rigting van doelbewuste skakeling as geheel, soos in die geval van die latere derde trits. In die bespreking van die verbande tussen *Hilaria* en *Die Mugu* het strukturele herhalings al geblyk en talle beskrywings en beelde wat byna identiek is.

Op die vlak van die *romanfigure* kry ons talle *pro- en retrospeksies*. In *Hilaria* word telkens terugverwys na gebeure en persone in *Die eerste lewe*, maar so kom nog geen *retrospeksie* tot stand nie. Dikwels egter word toegelighting gegee, interpretasies gemaak en selfs geïroniseer. Sodoende word *Die eerste lewe* as't ware van agteraf toegelig. Die voorbeelde is reeds vroeër geboekstaaf.

Ook op die vlak van beskrywing, op die vlak dus van die *vertelsinstansie*, is daar talle voorbeelde van veral *retrospeksies*, byvoorbeeld die beskrywing van Julius Johnson se naels wat "steeds" 'n triomf is vir Billa, sy naelpoetser-tjie (p. 109: *Die Mugu*). Dit is egter opmerklik dat reeds

---

97. Hieroor meer in Van Coller, 1975, pp. 11; 23-26.

in hierdie vroeë stadium *prospeksies* voorkom<sup>98</sup>) :

Johny Doepels se voorspelling van hoe Mamma se kroeg daar sal uitsien, word in *Die Mugu* bewaarheid, selfs sy voorspelling ten opsigte van die krioelende menigtes op die strand en die gedissiplineerde chaos (*Hilaria*, p. 55) tree in vervulling in *Die Mugu*, want die eendsterte is in feite gedissiplineerde chaos, op pad om tot orde te verstar.

Dit is egter veral op die vlak van die *abstrakte outeur* dat *pro-en-retrospeksies* 'n belangrike rol speel. Elke roman eindig met 'n *prospeksie* ten opsigte van die volgende boek. Daar is reeds gewys op *Hilaria* wat die geestelike wildernis verwoord wat in *Die eerste lewe* in die vooruitsig gestel word. *Hilaria* eindig weer met die in-vooruitsigstel van die nuwe lewe "(d)ie gelukkige hawe vir *almal...*" (p. 109) waarvoor Colet kwansuis gesterf het, maar dit word al gerelativeer deur die slot waar slegs nog die blomme op die graf Colet se dood in herinnering roep. Hierdie nuwe lewe en veilige hawe vir die mugu word ook die belangrikste tema in *Die Mugu*, óók op gerelativeerde wyse, want Julius Johnson se orde kan geen veilige hawe vir die mens wees nie.

Elke roman is dus ook terugwysing na en standpuntinname ten opsigte van sy voorganger. Die slotte van die romans beeld reeds iets hiervan : die ontsnapping in die leër (*Die eerste lewe*); die ontsnapping uit die lewe deur die dood (*Hilaria*) en die aanvaarding van die lewe (*Die Mugu*).

*Die Mugu* bied ten slotte die antwoord en daarom oplaas die slotvisie van die eerste trits. Gysbrecht se ontsnappingsdrome bied geen uitweg nie; met sy illusies vernietig, staan hy op heroïese wyse op en loop voort met 'n algaande fermer tred. Die moderne mens se situasie het hopeloos geword ook omdat sy mites so tydelik is. Die karakters in *Die Mugu* bied elkeen 'n oplossing : anargistiese opstand jéens

---

98. Van Rensburg, *op.cit.*, p. 24 gee te kenne dat vooruitwysings eers later in die groter siklus voorkom.

die orde (Juliana) of passiewe aanvaarding daarvan (Julius Johnson); sublimasie deur liefde (seks); drank; georganiseerde religie; gedissiplineerde chaos of die skep van 'n eie paradys. Net die individu wat homself gevind het, kan vir die gemeenskap iets beteken en dit is hierdie lydensweg wat Gysbrecht oplaas met geloof aanpak. Die slotte van die drie romans speel op subtiële wyse op mekaar in: Gysbrecht se opstaan en loop kontrasteer met Colet se vasgekneldeheid (*Hilaria*) en sy wegvlug (*Die eerste lewe*); die voortsoek na 'n oplossing met die egosentriese vind van 'n persoonlike "oplossing" in die ander twee werke en die positiewe verset as hy, die oordeel beskaam en voortstap, staan in skrilte kontras met Colet se verset wat hom uit in 'n droom (*Hilaria*) (p. 90)!

#### BESTEK

Die eerste trits is al in die verlede beskou as 'n uiters los-geskakelde trilogie. Deurdat die begin en einde van elke roman op mekaar inspeel<sup>99)</sup> het die romans telkens 'n geslote struktuur. Die romans is telkens chronologies gestruktureer, sterk progressief gerig en loop ook uit op 'n belangrike slottoneel.<sup>100)</sup> Tog is elke roman ook siklies van aard: *Die eerste lewe* voltrek hom in 'n geografiese siklus van Kaapstad-binneland-Kaapstad; *Hilaria* het die sikliese gang van die natuur, die sikliese gang van lewe en dood as mitiese onderbou, terwyl *Die Mugu* die sikliese reis van Gysbrecht Edelhart vergestalt. In ons vroeër geponeerde siklusdefinisie het dit geblyk dat 'n siklus 'n geheel van dele is, dat 'n sekere standhoudende kern ontwikkel en herhaal en dat daar 'n terugkeer in gevarieerde vorm na die begintoestand is. Dit het al geblyk dat die

---

99. Ibid., p. 25.

100. Soos Van Rensburg aantoon, is veral die vrees en die gewelddadige beëindiging van 'n sekere lewensfase telkens ter sprake in die slottonele.

werke *tematies* op mekaar volg en dat Gysbrecht eers op=laas met sy reis gaan begin op soek na integrasie, waardeur Colet se oorspronklike dilemma weer opgeroep word.

Die ruimte in al drie werke bly konstant (deur herhaling van die Kaapse gesitueerdheid). Toq *ontwikkel* die simbo=liese betekenis van die ruimte. Die ruimtes soos die park, kafee en kroeg word telkens *herhaal* as ruimtes van ont=vlugting. Die *ontwikkeling* van hierdie ruimtes tot simboliese ruimtes en as steunpunte in die interpretatiewe proses is vroeër in besonderhede aangetoon.

Deur die streng tydsopenvolging (dit is in feite 'n hele era wat beslag kry in hierdie trits) kom 'n tydsdokument tot stand: "'n onuitputlike panorama van die moderne wêreld."<sup>101)</sup> Die behoefte om die huidige tyd te kontras=teer met 'n durende oerwêreld, veroorsaak die byhaal van mitiese parallele. Die tydshantering deur die *abstrakte outeur* staan in die eerste trits in diens van simbolisering. Naas die ontwikkeling in chronologie is daar ook 'n toename wat betref die subtiliteit van tydshantering.

In die eerste trits word 'n hele reeks personasies ten tone=le gevoer. Die *herhaling van personasies* is juis een van die maniere waarop die romans onderling geskakel word. Daar is al op gewys<sup>102)</sup> dat die karakters nie evolueer nie, maar devolueer. Hierdie *proses van agteruitgang* is tel=kens merkbaar, soos in die geval van *Hilaria*. Dit is juis opvallend dat die *personasies* wat die visie van die *abstrakte outeur* huldig, telkens die meeste afgetakel word: Johnny/Juliana Doepels en die tuinier. Julius Johnson, daa=renteen, word al hoe welvarender en imposanter. Dit is 'n tipiese procédé van die satirikus : oppervlakte- en diepte=struktuur korreleer dikwels nie. In die loop van die trits word ironie en satire toenemend belangriker en verfynder.

---

101. Van Rensburg, *op.cit.*, p. 18.

102. *Ibid.*, p. 24.

In hierdie eerste trits kom verskeie *deurlopende motiewe* voor wat aanvanklik net blote beskrywing was : *patroonmatigheid; ingeperktheid*, ensovoorts. So word die *mid=delposisie* telkens onder meer beeld van ingewydheid. Op p. 11 van *Die eerste lewe* staan : "Binne die vierkant het die swakkes eenkant op die grenslyne rondgehuiwer terwyl al die ingewydes in die middel speel." In *Hilaria* dirigeer Johnny Doepels die dans vanuit 'n middelposisie (p. 110) as ingewyde in die misterie-kultus en in *Die Mugu* (p. 55) word die dans eers werklik professioneel as die Boss en sy groep in die middel dans! Voordat Gysbrecht geïnisieer word, ingewy word dus as eendstert, bevind hy hom in die middel van die gevaarlike sirkel. Die middelposisie beteken in die eerste trits ook 'n poging om integrasie te bereik van byvoorbeeld die Bewuste en die Onbewuste (vgl. "Die mugu van binne" en "Die mugu van buite" in die middel van *Die Mugu*). Dit ontwikkel weer eens in die loop van die negelukkig tot 'n doelbewuste soeke na die "conjunctio oppositorum", die goue middelpunt, in die laaste trits.

'n Ander voorbeeld is geleë in die ontwikkeling van die begrip "oppervlakkig". George Wallace se sekretaris, Daniël, word in *Die eerste lewe* beskryf as "oppervlakkig" (p. 77 e.v.) en sodoende word implisiete kritiek op die "georganiseerde" godsdiens uitgespreek. In *Die Mugu* word Vader De Metz (p. 5) ook beskryf in lig-kritiese terme wat egter later (p. 107 e.v.) verskerp tot kritiek op die oppervlakkigheid van die vormgodsdiens van De Metz en by implikasie van die Kerk. In die latere *Een vir Azazel* kom hierdie motief onverswak voor in die beskrywing van Pastoor Williams. Hierdie afkeer van die Kerk is 'n ontwikkelende motief : waar personasies in die eerste trits nog kontak het, of probeer verkry, met die Kerk, daar is hulle later totaal op hulself aangewese (Henry van Eeden, die knolskrwyer). Geeneen van die romanpersonasies in Leroux se oeuvre vind

enige antwoord by die Kerk en sy ampsdraers nie. Die striemendste aanval kom waarskynlik voor in *Na'Va*.<sup>104)</sup>

Dieselfde ontwikkeling is bv. sigbaar in die waterbeelde, veral *die see* in die eerste trits. In *Die eerste lewe* is die see die teenpool van die ordelike bestaan; in *Hilaria* vlug Colet telkens na die see en in *Die Mugu* smag Gysbrecht nie alleen daarna om 'n seereis na Capri ensovoorts te onderneem nie, maar word sy psigologiese reis deurgaans in seebeelde verwoord.<sup>105)</sup>

Selfs tonele wat in *Die eerste lewe* voorkom, word geëggo in latere werke : die reinigingsobsessie van Colet (*Die eerste lewe*, p. 95) figureer in *Hilaria* (p. 20: "water kan reinig...") en veral in *Die Mugu* waar reiniging inisiasie voorafgaan (die strandscène). Hierdie reinigingsmotief groei uit tot een van die belangrikste in *Sewe dae by die Silbersteins*.

Selfs *personasies* word soms voorberei. In *Die eerste lewe* (p. 153) sien Colet 'n man wat bedreig deur die rotse en bome 'n tuin probeer skep, sy eie paradys. In *Die eerste lewe* (p. 160) en *Hilaria* (p. 20) is daar weer sprake van die "kwaai parky", die bewaker van die paradyslike tuin. Die tuinier in *Die Mugu* word as't ware 'n samevoeging van die kwaai parkopsigter en die skeppende tuinier.

Soos so dikwels die geval in Leroux se oeuvre, ontwikkel simbole nie alleen nie, maar word hulle selfs later geïroniseer.

- 
104. p. 109: "Die Priester en sy neofiete is figurines teen die borswerings, vas aan die slaap, hulle drome gerig op die avontuur van slagvelde in Ierland, Pakistan en Afrika. Ons leraar veilig in die eiland van sy pastorie, sy simpatie betuig, sy onmag versag in die omhelsende, vertroostende arms van sy vrou. Die Anglikaanse herder, volkome verward in sy proselitisme, geskok dat die elixer vitae wat sy kudde in sy hand geplaas het, 'n petrolbom is."
105. Vgl. bv. die Panorama-kafee (pp. 10-17): "perlemoen knope"; "viswyf"; "drenkelingstyl"; "verdrink"; ens.

Die park word in 18 - 44 'n gevaarlike ontsnappingsruimte en selfs vernietig en is dus geen reddingsimbool meer nie. Ook die see word toenemend dreigender : dit vernietig nie alleen die knol se laaste hoop op integrasie nie (sy walkure-vrou in 18 - 44) maar bedreig ook sy klein wit.huisie, gebou deur sy homoseksuele vriend, die argitek (18 - 44 en *Isis Isis Isis*). Die sikliese skakeling het dus tot gevolg dat die *ontwikkellende* visie van die *abstrakte outeur* op die voet gevolg kan word en dat inverband-plasings en relativerings duidelik uit die verf kom.

Die hele ontwikkelende proses wat op feitlik alle gebiede werksaam is, vind ook sy neerslag in die tegniek van die *abstrakte outeur*. Die soekmotief (*Die eerste lewe*) ontwikkel tot 'n definitiewe reis in *Die Mugu*; die opposisie sitkamer / romantiese bestaan tot die groot opposisie van Bewuste en Onbewuste - orde en chaos. Die *styl* van die *abstrakte outeur* word met die verloop van tyd verfyn: "Die mugu van binne" is al bekwame vingeroefening vir die hoogtepunt van die gedagtestroomtegniek in *Een vir Azazel*. "Die mugu van buite" is op sy beurt as parodie van die burokratiese dokument voorloper van die parodieërende styl van bv. die knol in die derde trits. Die *ouktoriële vertelling* ontwikkel in die loop vandie trits tot byna 'n *personale vertelling* wat uiteraard 'n naderbeweeg na die personasie beteken. Die talle oorgange na die betrokke *ek-perspektief* (bv. p. 118; *Die Mugu*) beklemtoon hierdie ontwikkeling.

Ook *strukturele* aspekte speel toenemend 'n rol om die visie van die *abstrakte outeur* te ondersteun - 'n voor die hand liggende voorbeeld is die struktuur van *Die Mugu* wat reeds bespreek is : die tweeledige aard van die struktuur druk bv. die dualiteit orde/chaos - Bewuste/Onbewuste uit.

Die slotsom is dat die eerste trits wel deeglik 'n *geheel van dele is*, wat as't ware van agteraf tot stand gekom het, vernaamlik deur retrospektiewe verwysings en toevoegings. Uit hierdie werkwyse vloei natuurlik voort dat *Die Mugu* in hoë mate samevattend van aard ten opsigte van sy voorgangers is én belangrike oopdekker van nuwe motiewe. Die eerste trits kan daarom nou ook as 'n *siklus* beskou word.

Die eerste trits van die eerste siklus is 'n ...  
 die tweede trits ...  
 die derde trits ...  
 die vierde trits ...  
 die vyfde trits ...  
 die sesde trits ...  
 die sewende trits ...  
 die agtste trits ...  
 die negende trits ...  
 die tiende trits ...

Die eerste siklus is 'n ...  
 die tweede siklus ...  
 die derde siklus ...  
 die vierde siklus ...  
 die vyfde siklus ...  
 die sesde siklus ...  
 die sewende siklus ...  
 die agtste siklus ...  
 die negende siklus ...  
 die tiende siklus ...

1. Van der ...  
 2. ...  
 3. ...

*Sewe dae by die Silbersteins*

In Leroux se oeuvre vind die hele moderne era neerslag, aldus F.I.J. van Rensburg.<sup>1)</sup> Tog ontkom 'n mens nie aan die indruk nie dat dit primêr die moderne in sy Suid-Afrikaanse gestalte is. Daarvoor is talle bewysplase in al Leroux se werke aan te voer, ook in die tweede siklus, wat, nieteenstaande esoteriese verwysings en die Europese sfeer, steeds Suid-Afrikaans geanker is. Die boeiende jukstapenering van byvoorbeeld 'n Bolandse rykmansbestaan en 'n Europese Middeleeuse of Renaissancistiese sfeer gee trouens dikwels aanleiding tot van die geslaagdste effekte in Leroux se werk; dit is tewens een van die middele om op subtiele wyse tematiese aspekte uit te bou.<sup>2)</sup> Hierdie jukstapenering is ook 'n satiriese middel: die huidige tyd word telkens gekontrasteer met 'n vroeër ideëler toestand (*Hilaria; Magersfontein, o Magersfontein!*) òf daarmee in verband gebring (*Sewe dae by die Silbersteins; Die derde oog*) waardeur die satiriese norm van die *abstrakte outeur* duidelik blyk.<sup>3)</sup> Die verbreding van visie wat sodoende ook bereik word, lê opgesluit in hierdie oorstap van 'n lokale na 'n universele sfeer.

Hoewel Leroux veral die Afrikaner in sy moderne gedaante beskryf - *Die derde oog* en *Na'Va* is nog steeds toekomsvisioene - slaag hy ook daarin om as't ware die Afrikaner se hele "geskiedenis" saam te bal in sy oeuvre, hoewel op implisiete wyse. In sy werk evolueer die Afrikaner van Kaapse ingesetene en binnelander (*Die eerste lewe*) tot Bolander (*Sewe dae*); en mettertyd tot wanaangepaste steding (*Die derde oog*) en oplaas tot bemiddelde en

- 
1. Van Rensburg, F.I.J.: *op.cit.*, 1972, p: 17.
  2. Malan, Charles: *op.cit.*, 1979, p. 59 et passim.
  3. Dié aspek kom ter sprake by die bespreking van mitologiese verwysings in *Die derde oog*.

verveelde wêreldreisiger en modelboer (*die laaste trits*). So kry die Afrikaner in haas al sy gedaantes vergestaltung in sy werk. *Magersfontein, o Magersfontein!* vul 'n belangrike historiese hiaat en is 'n veel eksplisierter peiling van die Afrikaner se geskiedenis, plek-plek selfs 'n ontmitologisering daarvan. Getrou aan sy werkwyse word die kontemporêre herbelewing-en-interpretasie van "'n mite" deur Leroux getransformeer tot patetiese travestie van die oorspronklike in sy jongste werk. Die simbole wat telkens in Leroux se werk gestalte kry : die optog; die loterykaartjie; die Welgevondenlandgoed; Oita, is universele simbole met 'n Suid-Afrikaanse tint, bevolk deur verskeie argetipes van die Afrikaner, so verskillend soos De Goede en Oom George, Gysbrecht en die knolskrywer, Henry van Eeden en Geilbaard van Greunen. Elize Botha noem Leroux tereg kommentator op die Suid-Afrikaanse sosiale werklikheid.<sup>4)</sup>

*Sewe dae by die Silbersteins* kondig onmiddellik 'n nuwe siklus aan, slegs al deur die ten tonele voer van 'n hele nuwe stel karakters en 'n ander ruimtelike plasing. *Sewe dae* neem 'n unieke plek in Leroux se oeuvre in. Enersyds is dit subtiele voortbouing op die eerste siklus, veral *Die Mugu*, andersyds - en dit behoort te blyk uit hierdie hoofstuk - is dit die aankondiger van 'n nuwe siklus. Daar sal ook bewys aangevoer word in hierdie hoofstuk om die stelling te staaf dat *Sewe dae* nog veel meer is : staalkaart in vele opsigte; bloudruk; broeiplek van motiewe, temas en struktuuraspekte wat in hierdie siklus tot uitdrukking kom.

Die talle verwysings na *Die Mugu* kan hiërargies georden word: van blote herhalende beskrywings tot retrospektiewe verwysings met 'n tematiese funksie. Wat van meet af opval,

---

4. Botha, Elize: "Prosa" in *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*, (red.) T.T. Cloete, Nasou, Kaapstad ens., 1980, p. 335.

is dat *Sewe dae* nooit 'n herinterpretasie of interpretasie vanuit 'n agterna-perspektief is van *Die Mugu* soos *Die Mugu* dit wel is ten opsigte van bv. *Hilaria* nie. *Sewe dae* word sodoende geïsoleer van die vorige siklus. Die volgende reeks verwysings staan implisiet of eksplisiet in verband met *Die Mugu* : (p. 10): "Eros Babas" - "Boss Eros" (*Die Mugu*, p. 46); (p. 47): "... ontsaglike foto van 'n kremetart: - (*Die Mugu*, pp. 19; 20; 86; 97; 98 en 123); (p. 56): "... eiesoortige voorwerp" - (*Die Mugu*: "heterogene voorwerp", p. 21).

(p. 86): Die hermafrodiet, anargis en piromaans Julius Jooltoon merkwaardige ooreenkomste met Juliana Doepels en sit in feite haar verset teen die orde voort (*Die Mugu*, pp. 7; 8; en veral 127).

(p. 108): "Maar agter die karikatuur, indie oë as jy direk daarna kyk (...) is daar die doodsheid van onwrikbare besluit, die ander soort malheid, die stil soort wat kalmt gee in die oë van alle martelaars, moordenaars en heiliges". Hierdie beskrywing van Lady Mandrake is bykans identiek met die reeds gesiteerde aanhaling (*Die Mugu*, p. 129) waar Juliana se oë beskryf word en veral met die verwysing op p. 130 na iemand "wat lyding beter as enigiemand anders ken". Die ooreenkoms bestaan daarin dat hul albei 'n sekere lewenshouding (vitalisties in die een geval; anargisties in die ander) voorstaan wat hulle met haas profetiese geroepenhed ook aan die hoofpersone in die onderskeie romans verkondig. In albei gevalle verwerp die hoofpersone hierdie individualistiese lewenshouding en kies hulle 'n versoening met die orde - in elke roman uiteraard anders gerealiseer.

(p. 101): "Die joernaliste skep ontsnapping vir hul lesers - 'n onwerklike wêreld gevorm volgens die patroon van sirkulasievereistes". Dit word 'n skakel met die slothoofstuk in *Die Mugu* waar *Die Klarinet* ook duidelik uit die verf kom as ontsnappingsmiddel, skepper van sensasie en voedsel vir die mugu's.

(p. 126: Henry lê stil en rustig in sy bed. "Daar is dik mure en 'n stewige deur wat hom volkome van almal afsluit: hy is alleen in sy selletjie in die kollosale

doolhof". Dit toon 'n merkwaardige ooreenkoms met Gysbrecht se inperking in die tronk (*Die Mugu*, pp. 105-113): "Alles is funksioneel en eenvoudig en dit het 'n eienaar= dig gerusstellende effek op hom" (p. 105). In albei die gevalle kan die finale hergeboorte-stadium nou deur die karakter betree word.

Jock Silberstein inisieer Henry onder andere in die wêreld van orde waarvan hy 'n groot voorstander is. Op pp. 71, 72 wys hy aan Henry die perfekte skoonheid; die simmetries gedeelde tulpeveld; op p. 72 sê hy: "Ons moet die ewewig kry, die balans - ietsie van die masjien in die mens"; op p. 75: "Dis hierdie stilte waarna die hele wêreld beweeg: die beskerming van spesialisasie en orde", en p. 75: "Daar is 'n vriend van my in die Kaap (...) Julius Johnson, die groot fabrikant. Hy word agtervolg deur 'n mal vrou wat sy fabriek wil opblaas...". Hiernaas kan Julius Johnson se eie woorde in *Die Mugu* geplaas word (pp. 110/111): "Die verafgoding van individuele vryheid(...) is iets van die verlede. Ons is besig om 'n gesonde, ewewigtige stelsel op te bou (...) 'n stelsel waar 'n nugtere benadering tot die kuns, lewe en kultuur heers (...) laat elke publikasie van 'n afwyking uit die gesonde patroon 'n vingerwysing wees (...) Sien die mens as deel van 'n patroon (...) ordelik ...". Die beskrywing van Jock: "Hy staan regop: ses voet vier, sy hare rooi, sy skouers vierkantig, bliksem in sy oë" (p. 76) kan net so op Julius Johnson van toepassing gemaak word. (Vgl. *Hilaria*, p. 21: "donderende entoesiasme" en p. 86: "Profeet met bliksem in sy hand" en *Die Mugu*: "swart engel" ensovoorts; p. 111).

Dit sou egter simplisties wees om Jock Silberstein in Julius Johnson sonder meer gelyk te stel, hoewel hulle albei "maatskaplike ingenieurs" is.<sup>5)</sup> Die orde is noodsaaklik vir die hergeboorte, beweer Jock in *Sewe dae* (p. 76).

---

5. Die term is van Van Rensburg, op.cit., p. 22.

Daarom is hierdie stelling nie so ver verwyderd van Juliana se uiteindelijke opdrag aan Gysbrecht (*Die Mugu*, p. 113) om die orde te infiltrer en van binne te rysmier nie. Die mugu kan hom nie losmaak van die orde nie. Jock is naas voortsetting van Jock Silberstein óók voortbouing op Juliana Doepels deurdat hy ook optree as gids vir Henry en hom voorberei op die hergeboorte. Daarom is Jock as geïntegreerde persoon, vermenging van die orde en chaos, goedheid en boosheid; Julius en Juliana.

Uit bykans elke bladsy van *Die Mugu* spreek die broosheid van die orde. Ook in *Sewe dae* word gesê dat die orde enige oomblik in duie kan stort: "Nuwe ordes kan oorneem om weer op 'n onbenullige dag die slagoffer te word van nog 'n verduistering" (p. 95). Die lewensdilemma van die mens is dus dat hy die orde in sy verskeie manifestasies moet aanvaar, hoewel dit basies 'n negatiewe en selfs bedreigende mag is. Die enigste antwoord is om psigiese heelheid, die omveranderlike mite, te bly soek. Dit is ook as gevolg hiervan dat juis *die soektog* as strukturerende faktor die eerste en tweede trits skakel, met *Sewe dae* as binding.

Een van die opmerklikste bindmiddele in 'n prosasiklus is *karakterherhaling*. Die enigste *personase* uit *Die Mugu* wat 'n aktiewe rol speel in *Sewe dae*, is die tuinier. Net soos in *Die Mugu* vorm hy 'n parallel met die hoofkarakter. Daar is reeds vroeër uitvoerig gewys op die ontwikkeling van die tuinier as karaktertipe in die loop van die eerste trits.<sup>6)</sup> Dit wil eerder voorkom asof 'n *devolusieproses* hom voltrek van die eerste na die tweede trits. Teen die kantoormuur van die eertydse tuinier pryk nou "'n ontsaglike foto van 'n krematartboom" (p. 47), al wat nog sy droom in *Die Mugu* in herinnering roep. Van die vroeëre geloofsdaad is slegs 'n afbeelding oor en

van die paradyslike tuin net 'n oormaat aan potplante! Ook op p. 71 lyk dit asof die tuinier se paradys onherroeplik verlore gegaan het, want die eertydse bewaker van Eden is gedemoveer tot 'n uitdeler van permitte. En tog sê Jock dat die kelders waaroor die eertydse tuinier waghou, die hemel is, waar "elke siel volgens die aard van sy perfektheid" lê (p. 49). In feite het die tuinier se taak belangriker geword en daarom wil hy op p. 88 ook 'n goddelike taak vir homself opeis : hy wil as't ware die botteleringsproses wat 'n skeppingsproses afsluit, beheer en sodoende God speel. Daarom word hy ook op p. 103 beskrywe as "bekring met 'n stralekrans" en oplaas' as 'n God van Olympus (p. 148).

Beide die tuinier (pp. 89; 103; 148) en Henry (veral pp. 155/156) is geklee in 'n uniform van die engele. Ook deur 'n subtiele skakeling tussen sinne kom 'n verbintenis tussen hulle tot stand. Op p. 72 sê Jock dat die bewaker sal ophou om sy plante (die natuurlike element) te versorg sodra hulle hom 'n computer (produkt van meganisasie) gee. Hierdie woorde tree op p. 78 in vervulling : "Hy besluit om net die volgende dag minstens helfte van daardie loof by die venster te verwyder ..." Onmiddellik daarna volg : "En nou lyk Salome vir Henry anders : nie meer die nimf van die heide nie (*die natuurlike*), maar slank en ryk ... Salome, die replika van Jock en die slank Mrs. Silberstein; die chemiese kombinasie van twee wesens ..." (produkt van *gemeganiseerde* "teling") (my kursorivering). Uit hierdie parallelisme word hul verwantskap bevestig. Die ooreenkoms blyk ook uit die woordkeuse van die *abstrakte outeur* :

*Die tuinier*

(p. 103): "volkome oorgawe"

(p. 103): "onsigbare betekenis"

(p. 148): "totale oorgawe"

*Henry*

"Jy moet jou volkome kan oorgee"

(pp. 155/6): "die onsigbare"

"Volkome vertrouwe"

Kannemeyer wys dan ook daarop dat die bewaarder se geloofsdaad aan die einde deur Henry geëwenaar moet word.<sup>7)</sup>

'n Besondere procédé wat in verband staan met die sikliese koppeling van die romans blyk uit 'n beskrywing op p. 71 van *Sewe dae*. Deurdát gesê word die bewaker "was opsigter van 'n Katolieke kerkie in een van die voorstede" word terugverwys na *Die Mugu* en die afleiding bevestig dat die "vader" waarvan daar sprake was op p. 20 van *Die Mugu*, wêl Vader De Metz is, want nêrens is daar sprake in *Die Mugu* van die feit dat dit die tuin van 'n Katolieke kerkie is nie. Sodoende word op retrospektiewe wyse 'n "wit plek" ingevul met belangrike implikasies wat die satire in *Die mugu* betref.<sup>8)</sup>

Die ruimte in *Sewe dae* het verskuif van Kaapstad na Welgevonden, die Bolandse modelplaas, waar die landbou op georganiseerde, haas futuristiese wyse bedryf word. In hierdie wetenskaplike boerderybedryf is geen plek vir misterie en mistiek nie en het die formule reeds die plek begin inneem van die mite. In feite is Welgevonden 'n geskepte ruimte, 'n vervaardigde décor, bevolk deur figurante, versier met onfunksionele barokkrulle, 'n ruimte waar 'n beskaafde lewenstyl feitlik op gestileerde wyse vertolk word. Hierdie speelruimte word egter omring deur doolhowe en 'n Middeleeuse sfeer waarin hekserij, pes, opstand, moord en verkragting onder die brose oppervlakte gedwing is en selfs deur die geringste kraak in die oppervlakkige vernis tot uitbarsting kan kom. Die bese bedreig die goeie net soos die orde voortdurend deur 'n chaotiese uitbarsting bedreig word, 'n motief wat in *Een vir Azazel* onverswak voorkom. Die bekende dualiteite uit die eerste siklus figureer hier onverswak, en dit is primêr Henry se taak om hierdie dualiteit (of van hulle) in sy eie psige te versoen. Hierdie proses van *individueasie* is 'n

7. Kannemeyer, J.C.: *Op weg na Welgevonden*, Academica, Kaapstad, 1970, p. 27.

8. Sien Hoofstuk III oor satire in *Die Mugu*.

hergeboorteproses, 'n noodsaaklike proses omdat daardeur die bedreiging van die chaos afgeweer kan word. Sonder hergeboorte word die mens gedwing om 'n sondebok te soek uit verweer teen die vernietigende ingryping van die chaotiese magte, dit wil sê om sy gevoel van frustrasie oor die mislukking van sy orde vir homself geldig te maak.<sup>9)</sup> Die tematiese kern van *Zen vir Azazel* lê dus al opgesluit in *Sewe dae*.

Die kontras tussen die goeie en die bose is ook struktuur= bepalend deurdat Raphael, die sterrewiggelaar, se sewe= daagse model van die fluktuasie van die goeie en bose (p. 70) gevolg word in die hoofstuk- en daggeleding. Dat die goeie oplaas "triumfeer", het beslis implikasies vir die interpretasie van die boek.<sup>10)</sup> Dit beteken egter nie sonder meer dat die bose permanent geëlimineer is en geen faktor meer is nie. Dit blyk uit talle beskrywings in die slothoofstuk dat die bose nog telkens as teenpool van die goeie figureer. Die slot van *Sewe dae* dui slegs 'n manier aan om oor die bose te seëvier; 'n opdrag word verwoord wat eers in vervulling moet tree voordat die goeie finaal kan oorwin.

Die *historiese tyd* word deur 'n paar terloopse verwysings duidelik gemarkeer as die vroeë sestigerjare van die twintigste eeu. Op p. 100 lees ons: "Professor Dreyer stel werklik geen belang in politiek nie en sal selfs vir president Nkrumah werk mits hy alleen gelaat word en die nodige fasiliteite kry." Dié aanhaling verwys na president Kwame Nkrumah, wat Ghana op despotiese wyse geregeer het in die jare 1960-66<sup>12)</sup> en in 'n staatsgreep afgesit is. Op p. 146 word Sir Henry se as deur die wind versprei en "(d)aar is tagtig jaar se beelde van sir Henry nou". Indien

---

9. Van Rensburg, *op.cit.*, 1972, p. 16.

10. Sien ook Malan, Charles, *op.cit.*, p. 59.

11. Sien ook Malan, Charles, *ibid.*, p. 62.

12. Grote Winkler Prins, Elseviers, deel 13, 1971.

in ag geneem word dat sir Henry se geboortedatum op p. 114 deur lady Mandrake as 1880 aangegee word, is dit duidelik dat die *historiese tyd* van *Sewe dae* na aan 1960 moet wees. Verspreide verwysings na "die Republiek" (byvoorbeeld p. 111) dui daarop dat die gebeure plaasvind ná 31 Mei 1961.

Die sestigerjare is die era van "die winde van verandering" ook op sosio-politieke gebied. Dit verklaar die bykans patalogiese belangstelling in kleur waarvan daar telkens sprake is in *Sewe dae*. Henry word dus nie net seksueel, psigologies en filosofies geïnisieer nie, maar ook polities ingelei in die wêreld van liberale toleransie en eenvormigheid waar alle (vel)kleurverskille genegeer word en in die wêreld van politieke geweld waarin alle filosofiese abstraksies herlei word tot die eenvoudige verskil in velkleur. Die nuwe politieke opvatting aan alle kante oor 'n wye spektrum word deur die *abstrakte outeur* aan die kaak gestel en die opkoppeling van die kontras : goed/kwaad met die swart/wit- teenstelling word deur hom genadeloos gesatiriseer.

Die Welgevondensiklus beeld dus 'n ander era as die eerste siklus en uiteraard het dit verreikende tematiese en strukturele implikasies. Waar die individu in 1957 (*Die Mugu*) nog op eensame wyse sy soektog na homself kon voortsit, moet hy in die veranderde wêreld van *Sewe dae* eers by 'n kollektiewe patroon ingelyf word. Nie net die individu het op die agtergrond geraak nie, ook die emosies. Waar Gysbrecht in *Die Mugu* die liefde as deurslaggewend beskou, is dit anders gesteld met Henry : "behalwe aan liefde glo hy in alles..." (p. 13). Die woord "behalwe" is nie ondubbelsinnig nie. Dit kan juis inklusief wees. Hierdie sin is boonop swak gekonstrueer soos blyk uit die botsing tussen die twee voorsetsels. Uit die res van die beskrywing : "liefdeloosheid is vervang deur universele erbarming; liefde is selfsugtig" word die eerste lesings egter ondersteun.

In die gesiglose wêreld van *Sewe dae* moet die enkeling eers weer die emosies ervaar voordat hy homself ten volle kan leer ken en hergeboorte kan volg.

Die individu in die Welgevondensiklus leef in 'n veranderde tyd waarin Goed en Kwaad bv. nie meer so duidelik kontrasteer soos in *Die Mugu* nie. Begrippe het verander; Goed en Kwaad het gesigloos geword en die mens het sy individuaaliteit verloor en word geforseer in 'n kollektiewe patroon. Henry van Eeden (met sy simboliese van) se paradys is juis sy geborgenheid: sy onskuld, sy onkunde, sy onvermoë tot onderskeiding tussen Goed en Kwaad, sy simplistiese siening van God, dié bese en die lewe. In hierdie skeppingsproses van sewe dae, die volmaakte getal en tewens die aantal trappe wat die alchemis tot by sy eindstadium - die skep van goud - sou voer (Malan, p. 90 e.v.) verloor Henry sy paradys juis deurdat sy onskuld en onkunde vernietig word. Deurdat hy eet van die verbode boom van Goed en Kwaad, kennis neem van die Bese, verloor hy die paradys. Oplaas staan hy gestroop van al sy vroeëre waardes, en dit waaraan hy *nie* geglo het, *nie*, naamlik die liefde, is al waarmee die beperkende bestaan getransendeer kan word, en dit is 'n geloofsdaad: "Geloof en liefde is byna sinoniem; om iets te loof beteken ook om iets lief te hê." (p. 21). Die *abstrakte outeur* gee 'n gnostiese kinkel aan die skeppingsverhaal deurdat dit duidelik is dat volgens hom Henry die Paradys móét verloor, móét eet van die Boom van die kennis van Goed en Kwaad, wat uiteraard strydig is met God se Bybelse opdrag.

Op p. 36 van sy studie oor *Sewe dae* het Kannemeyer dit oor Leroux se morele oordeel in dié roman.<sup>13)</sup> Kannemeyer beweert dat Henry afgesonder word van al die groepe en dus nie deel het aan hul perversiteit nie. "Deurdat die hoofkarakter telkens geïsoleer word van die dinge wat hy ervaar en

13. Kannemeyer, J.C. op.cit.

in sy eensaamheid aan Salome dink of begeer dat sy vir hom gestalte moet aanneem, kry ons dus reeds 'n morele oordeel of 'n korrekatief op die inisiasieproses waarby hy ongevraag en sonder sy goedkeuring betrek is." Hieruit moet ek aflei dat Kannemeyer beweer dat die *abstrakte outeur* die aard van die inisiasieproses dus afkeur. In hierdie verband is Smuts se opmerking ter sake: "Henry dink aanvanklik die bose is buite hom geleë, maar in die krisisoomblik besef hy hy is sy eie teenspeler, want die bose is in hom. Die oplossing van die botsing is nie dat hy triomfeer oor sy teenspeler of ondergaan aan hom nie, maar wel dat hy sy teenspeler inskakel en daar sodoende 'n dialektiese beweging ontstaan wat lei tot 'n sintese : deur die erkenning van die bose in homself groei Henry tot die ware self".<sup>14)</sup> Alleen die struktuur van die roman loënstraf myns insiens al Kannemeyer se beswaar. Die sewedaagse struktuur het onder andere die funksie om die wisseling : Goeie/Bose te illustreer. Elke dag dek egter nie een hoofstuk vertelde tyd soos Smuts beweer nie.<sup>15)</sup> Die sewende dag maak al sy toetrede in die sesde hoofstuk, hoogtepunt van die boosheid. Daardeur word gesuggereer dat die goeie as't ware die bose binnedring en dit oorneem.

Die getal 7 is in *Sewe dae by die Silbersteins* 'n baie duidelike *struktuurbeginnsel*. Die boek is in sewe hoofstukke verdeel wat sewe dae vertelde tyd dek. Aan die begin van die roman word 'n geboorteproses in die vooruitsig gestel (onder andere d.m.v. die woord "baarmoedersleutelgat"). Hierdie hergeboorte van Henry word inderdaad voorberei in die loop van die roman en vind ten slotte plaas.: hy deurloop dus 'n sewedaagse skepping of ontstaan.

---

14. Smuts, J.P.: op.cit., 1975 p. 167.

15. Smuts, J.P., ibid., p. 165.

*Een vir Azazel* is ook 'n merkwaardige in sigself geslote boek deurdat die slotfase van die gebeure struktureel die grootste deel van die res van die gebeure voorafgaan. Beide *Sewe dae* en *Azazel* se struktuur word bepaal deur 'n eksterne patroon waarin die syfer *sewe* belangrik figuureer.<sup>16)</sup> Hierdie belangrike bindingsmiddel wat ook *Die derde oog* kenmerk, word later vollediger aan die orde gestel.

Die sewedelige struktuur is dikwels 'n interpretasie-hulp. In *Azazel* word afgewyk van Quintillius se heptagonale vraagstelling met belangrike implikasies wat die interpretasie betref.

In *Die derde oog* weer word die *sewe* hoofstukke doelbewus aangepas by 'n verwysingsveld (die Herakles-mite en die Dante-reis) met ewe-eens belangrike gevolg wat die interpretasie betref. Hierbo is reeds verwys na die struktuur van *Sewe dae* waaruit bepaalde gevolgtekkings gemaak kan word. Die *abstrakte outeur* pas in *Sewe dae* egter ook die struktuur van die werk aan by sekere van Jock se uitsprake (bv. p. 70) en laat die verhaal selfs verloop volgens Jock se voorspellings en uitsprake.<sup>17)</sup> Daardeur word 'n sekere status aan hom verleen en word hy in sekere opsigte feitlik 'n woordvoerder van die *abstrakte outeur*. Henry moet inderdaad die toestand van integrasie van Goed en Kwaad bereik wat Jock as die argetipiese Self-figuur, reeds bereik het.

Die beskrywing op p. 13 van *Sewe dae* word deur Smuts geïnterpreteer as bewys van die verteller se deeglike kennis van die sentrale figuur en van sy ingesteldheid teenoor die karakter. "Hy maak sekere uitsprake in die imperatief :

-----

16. Vgl. Raphael, die sterrewiggelaar se sewedaagse model van die op-eenvolging van die goeie en die bose in Quintillius se heptagonale probleemstelling.

17. Vergelyk bv. die vroeëre voorbeeld ten opsigte van die tuinier.

'Dis tyd dat hy moet trou, kinders kry en homself perpe-  
tueer'; 'hy sal gepaar word met Salome.' Hier is niks van  
die simpatieke verteller uit die ouer werk meer oor nie :  
die verteller is net nog een van die kragte wat in hierdie  
roman teen en nie saam met die sentrale figuur opgestel  
word nie, soos in *Die Mugu* kry ons die gedistansieerde  
kyk op die sentrale persoon, wat hier eensaam tussen die  
mense sy sewedaagse verkenning moet doen."<sup>18)</sup>

Hierdie aanhaling op p. 13 van *Sewe dae* is beslis nie  
Henry wat "nadink oor sy lewe tot dusver en die dinge waar=  
in hy glo" nie, soos Kannemeyer wel beweer.<sup>19)</sup> Dit sou  
tot die absurde gevolgtrekking moet lei dat hy homself be=  
skryf as "'n vlekkelose robot". 'n Mens moet dus Smuts  
se interpretasie van 'n goed-ingeligte verteller aanvaar.  
Sy afleiding dat ons hier met 'n imperatief te make het,  
lyk ietwat geforseerd in die lig van die openingsparagraaf :  
"Die Van Eedens het gevoel dat dit tyd is dat hulle enigste  
seun in die huwelik moet tree..." (p. 9), 'n blote medede=  
ling, baie dieselfde as die sin wat Smuts aanhaal. Dit  
sou egter aanleiding kon gee tot interessante bespiegeling  
ten opsigte van die slothoofstuk, indien ons Smuts se aflei=  
ding sou aanvaar. Baie van die sogenaamde selfaansprekings  
soos "Mens moet alles ken..." (p. 141) sou dan ook as impe=  
ratiewe van die verteller se kant geïnterpreteer kon word.  
Wat Smuts se bewering betref dat die verteller opgestel is  
teen Henry en gedistansieerd kyk na die hoofpersoon, val  
veel op te merk. Binne die satiriese opset is Henry beslis  
ook 'n satiriese objek en sy gebreke word deurgaans genade=  
loos oopgevelek deur middel van beskrywing en handeling,  
dialogoog en gedagtes.<sup>20)</sup> Uit talle beskrywings blyk egter

---

18. Smuts, J.P.: op.cit., p. 160.

19. Kannemeyer, J.C., op.cit., p. 36.

20. Vgl. die beskrywing van die *vertelsinstansie* op pp. 13; 149;  
handeling op p. 54 en gedagtes/dialogoog op pp. 177; 109.

'n deernis met Henry<sup>21)</sup> en die talle *interferensietekste* in die slothoofstuk waaroor daar al baie gediskusieer is,<sup>22)</sup> gee ook blyke van 'n groeiende intensiteit. 'n Mens sou trouens kon sê dat, soos Henry ontwikkel in sy sewedaagse reis, soos die skille van sy oë begin val, nader hy en die *abstrakte outeur* mekaar en oorvleuel hul visie.<sup>23)</sup> Hier is dus sprake van 'n *ontwikkeling* van vertellersbetrokkenheid betref.

In die eerste siklus het Leroux se styl merkwaardig ontwikkel, soos onder andere geblyk het uit 'n bespreking van "Die Mugu van binne" en "Die mugu van buite" in *Die Mugu*. In *Sewe dae*, wat kwaai deurgeloopt het vanweë die talle taalfoute,<sup>24)</sup> het Leroux sy styl verfyn sodat die gewenste effek op meesterlike wyse deur sy stilistiese vaardigheid alleen verkry kan word. Oom Giepie se toespraak is seker die satiriese hoogtepunt, maar ook die meesterlik ironiese inleiding, die sublieme slot en die deerniswekkende beskrywing van die tuinier is in eie reg stilistiese hoogtepunte. Die openingsparagraaf is bykans musikaal gebalanseerd gekonstrueer: vergelyk byvoorbeeld die ontwikkeling van verlede ("het gevoel") na hede ("op hierdie oomblik") tot toekoms ("sal deurbring"). In die interfererende openingsparagraaf is die *vertelsinstansie* nog onbetrokke en afstandelik ("Die jongman is, goddank, wêreldwys genoeg grootgemaak om te besef dat liefde slegs as 'n laaste

- 
21. Vgl. die beskrywing op p. 120: "Besef hy dat mens nooit kan terugkeer nie, dat 'n volkome transformasie nodig is, dat nuwe lewewende simbole vir ou waarhede gevind moet word?"
  22. Vgl. die siening van bv. Kannemeyer en Van Rensburg ten opsigte van die slot soos weergegee in Kannemeyer, J.C. *op.cit.*, p. 55 en veral sy voetnoot 19 wat verwys na F.I.J. van Rensburg se kritiek op sy vroeëre proefskrif: *Die stem in die literêre kunswerk*.
  23. Dit word bewys deur die feit dat die perspektief van Henry en die *vertelsinstansie* in die slothoofstuk interfererend word en dit moeilik uit te maak is of Henry self dink, of die *personale verteller* intiem beskryf.
  24. Sien bv. die kritiek van Antonissen, Rob: *Kern en tooi*, Nasou, Kaapstad ens., 1966, p. 37: "ek kan alleen maar wens, Leroux wil sy taalsintuig 'n keer deeglik op die proef stel. Sy werk verdien dit."

instansie op die spel kom"). Die satire skemer al deur in die feit dat "die naam Salome genoem (is) en na openhartige ooreweging as aanneemlik verklaar (is)" (my kursivering), maar ook in die hele onnatuurlikheid wat heers : karakters wat gepas verkleed is, 'n ruimte wat geskep is om te lyk soos 'n ou Kaaps-Hollandse ruimte. Geen wonder dat daar sprake is van "décor" nie. Deur die gebruik alleen van die dubbelsinnige woord "legende" en die ruimtelike afgeslotenheid van die plaas, word 'n onwerklike drama in die vooruitsig gestel. Die kontrasterende woorde : geluk/behendigheid; argeloosheid/berekend, ensovoorts, dui reeds vroeg op die dualiteit wat op Welgevonden hoogty vier.

Die *stilistiese vakmanskap* wat spreek uit hierdie openingsparagrafe, kenmerk die hele tweede trits wat tewens voorbeeld is van strukturele vakmanskap. Uit die bespreking van die eerste siklus het dit geblyk dat daar 'n opmerklike groei was wat die strukturele "beplanning" van die werke betref: *Die eerste lewe* met sy taamlik uitgesponne verhaal kan geplaas word naas *Die Mugu* waar die twee dae vertelde tyd in baie opsigte parallel verloop en op mekaar inspeel. Die struktuur van *Sewe dae* is deur Kannemeyer onder die loep geneem en daaruit blyk al hoe heg dié werk gekonstrueer is. Die tweede trits getuig van vakmanskap en maakwerk in die positiewe sin. Parallelisme - ooreenkoms met verskil - is 'n kernbegrip in hierdie trits. Bewyse lê vir die gryp : bykans identieke handelingsverloop in hoofstukke (*Sewe dae*); begin en slot (*Azazel*) en personasies en motiewe (*Die derde oog*), in so 'n mate dat bykans elke motief in *Die derde oog* gedoebleer word en dat die hooffigure keersye van dieselfde munt is.

Die *satire* in *Sewe dae* is 'n voorbeeld van hoe die *abstrakte outeur* die hele skaal van satiriese middele benut : die burleske; travestie; parodie en ironie staan alles in diens van die morele aanklag, waarmerk van die egte satirikus.

In die tweede trits is die satire beslis een van die belangrikste standhoudende elemente. Ons het reeds veelvuldige voorbeelde genoem van besware jeens werke in die tweede trits. Die verskuilde satiriese norm en die skynbare aanprys van die satiriese objek is in hoë mate hiervoor verantwoordelik. Die *abstrakte outeur* maak gebruik van satiriese middele wat deur die hele tweede trits aangetref word:

1. Die hoofkarakter is telkens 'n nie-kommunikatiewe buitestaander<sup>25)</sup> wat weinig blyke gee van begrip van die esoteriese verwysings en filosofiese diskoerse waarmee hy belas word. Henry is in *Sewe dae* 'n swygende karakter, maar daar is sprake van 'n toename in kommunikatieweiteit by hom<sup>26)</sup>; in ieder geval van ontwikkeling en 'n skerperwordende insig. De Goede is vanweë 'n spraakgebrek gedoem tot swye in *Azazel*, maar sy optrede toon dat die mitiese parallelle van sy sending hom ontglim en dat hy geen insig in die aard van universele skuld het nie. 'n Meer rudimentêre satiriseringsmiddel is sy optrede as speurder wat later aan bod kom. In *Die derde oog* is hy genees van sy spraakgebrek en paraat met sy antwoorde op die Brigadier se monoloë. Daaruit is duidelik af te lei dat hy geen begrip hoege-naamd het van byvoorbeeld die Jungiaanse sielkunde wat die Brigadier se gesprekke deurspek nie. Die hoofkarakter word dus toenemend belaglik in die tweede trits. 'n Minder gelukkige gevolg hiervan is dat die hoofkarakter se meturgeman skynbaar daardeur verhef word tot die satiriese normdraer.
2. In elke roman in die tweede trits word die hoofkarakter naamlik vergesel deur 'n gids wat hom begelei op sy tog, wat in elke geval 'n *soek- of speurtog* is. In *Sewe dae* toon Jock Silberstein se uiteensetting van die probleemstelling in verband met die kennisname en aard van die

---

25. Dié term is van Smuts, J.P., *op.cit.*, p. 24 et passim.

26. *Ibid.*, p. 167.

bose merkwaardige ooreenkoms met die gebeure in die roman self: eers ná kennisname van die *bose* in homself, kan Henry die *goeie* nader. As argetipiese Selffiguur is Jock in feite na aan die satiriese norm. In *Een vir Azazel* neem dr. Johns Jock se rol oor. Uitgaande van *Sewe dae* sou die leser kon verwag dat hy hier met die normdraer te make het, die eksegetiese "spreekbuis" van die *abstrakte outeur*. Dr. Johns is inderdaad ook 'n spraakoutomaat en vertel die mitologiese geskiedenis in groot *détail*, meer tot voordeel van die leser as van De Goede, wat 'n swygsame neutraliteit handhaaf. Elize Botha het dr. Johns se onbetroubaarheid al aan die kaak gestel.<sup>27)</sup> Etlike van dr. Johns se verwysings neem egter konkrete gestale aan: op p. 58 word gesê "die nagmerriemagte uit die onbewuste (kan) alleen deur die magiese plant en die tussenkoms van die held besweer word." Op p. 93 word hierdie magiese ephialtion gevind en op p. 154 in De Goede se knoopsgat gestee as beskerming terwyl hy hom wy aan sy heroïese opdrag, wat vroeër as "groot maar nie onmoontlik nie" aangedui is (p. 65). Selfs regter O'Hara se verwysing na die wellustige reusevampier (p. 147) vind sy konkretisering in die verkragting van Hope (p. 148). 'n *kritikus* soos Elize Botha<sup>28)</sup> sou egter maklik kon aandui hoe die *abstrakte outeur* standpunt inneem teen dr. Johns en hom selfs ongenadiglik satiriseer. De Goede se helderol kom byvoorbeeld op pp. 77 en 112 ter sprake, en hoewel dit in 'n spottende trant geskied, skep die beskrywing die verwagting dat De Goede oplaas as held sal seëvier. In kontras met hierdie verwagting word hy later beskryf as die held wat betekenislose, stotterende geluide maak by die deur (p. 168).

---

27. Botha, Elize, *op.cit.*, 1980, pp. 434 - 447 in haar bespreking van *Azazel*.

28. *Ibid.*, pp. 434 - 447.

Brigadier Ornassis E. vergesel *De Goede* nie lyflik in sy tog deur die shopping centre nie, maar is tog sy filosofiese gids en eksegeet. Dit het skynbaar aanleiding daartoe gegee dat hy as normdraer gesien is deur baie lesers van *Die derde oog*.<sup>29)</sup> In feite word hy en sy D-Diens die satiriese objek. Sy oppervlakkigheid blyk onder meer uit sy monoloog (pp. 28/9) en sy banale musieksmaak (p. 120). *De Goede* word fisies begelei deur die gewyde eendstert. Alleen al uit sy reaksie op die idiote-huwelik en sy uitspraak "God is dood" (p. 153) wat deur die hele roman ontkrag word, blyk dit dat hy geen normdraer van die *abstrakte outeur* is nie. Die *abstrakte outeur* wend dieselfde procédé dus telkens verskillend aan.

3. In elkeen van die werke in hierdie trits toon die hoofkarakter merkwaardige ooreenkomste met 'n ander karakter. In *Sewe dae* word die tuinier in baie opsigte met Henry gelykgestel; so word die druk van die knoppie 'n geloofsdaad wat deur Henry geëwenaar moet word. Hy dien dus as ideaal, nieteenstaande die feit dat hy skuldig is aan hubris en homself ('n) God waan en dat daar boonop niks gebeur as die knoppie gedruk word nie. Die "vervolger en die vervolgte" in beide *Azazel* en *Die derde oog* toon merkwaardige ooreenkomste, in so 'n mate dat *De Goede* en *Gudenov* in laasgenoemde boek feitlik spieëlbeelde van mekaar is/word. In beide *Azazel* en *Die derde oog* is die Reus en *Gudenov* as parallelle karakters die satiriese norm en word hulle beskryf as persone wat die argetipiese self-ervaring deurgemaak het. Sikliese skakeling is in hierdie geval 'n besondere hulp vir die leser.
4. Die satiriese norm in elke werk in die tweede trits is moeilik te abstraheer vanweë die feit dat die *abstrakte outeur* van esoteriese verwysings gebruik maak. Die versoening van kontraste, van die goeie en die bouse, orde en

---

29. Vgl. Aat Kaptein se bespreking soos weergegee in Hoofstuk II.

chaos, die Bewuste en die Onbewuste is 'n goddelike Selfervaring. Daarom kan Van Rensburg sê : "In God vind die teenstrydigste dinge hul versoening. Hy is die *conjunctio oppositorum*." <sup>30)</sup>

5. Op die epiese vlak ontwikkel die satire ook merkwaardig in die loop van die tweede trits. In *Sewe dae* toon die hele struktuur dat die goeie seëvier, deur onder andere die hoofstukgeleding en die "vleeswording" van Salome aan die einde. Oor die struktuur van *Azazel* bestaan daar nie eenstemmigheid by Smuts <sup>31)</sup> en Steenberg <sup>32)</sup> nie. Dit is egter duidelik dat die roman eindig waar alles in God tot versoening gebring word en die Reus met sy hande die onnoembare Naam van God vorm. <sup>33)</sup> "Die mees tragiese, die mees onbegryplike dinge vra daarom uiteindelik die *Lofsang*, soos byvoorbeeld in die geval van Jock Silberstein as hy die afgryslieke dood van sy kleinseun beween ..."<sup>34)</sup> Op epiese vlak triomfeer die goeie weer. Op grond van die verwagting wat geskep is, het *Die derde oog* op onbegrip gestuit, want op die vlak van die epiese oorheers die bose; die leser verwag immers dat die slot die "laaste woord" is. Malan noem die slot dan ook "enigsins pessimisties."<sup>35)</sup>
6. Die satire word in al die boeke ook op didaktiese wyse tuisgebring deurdat die *abstrakte outeur* direkte uitsprake maak. Kannemeyer wys op 'n paar voorbeelde in *Sewe dae*. <sup>36)</sup> Die interfererende gedeeltes in die

---

30. Van Rensburg, F.I.J., op.cit., p. 16.

31. Smuts, op.cit., p. 169.

32. Steenberg, D.H.: *Sestigeproblematiek*, Pro Rege, reeks A, Potchefstroom, nr. 1975, pp. 407, 408.

33. *Een vir Azazel*, p. 168.

34. Van Rensburg, F.I.J.: op.cit., p. 16.

35. Malan, Charles: op.cit., p. 110.

36. Kannemeyer, J.C.: op.cit., pp. 34/35; 44; 54/55; ens.

slothoofstuk kan met ewe veel oortuigingskrag as outeursopdragte beskou word; die slotparagraaf is dit beslis.<sup>37)</sup> In hierdie verband kan gewys word op die hoë frekwensie "jy"-en "jou"- aansprake wat dwarsdeur die boek voorkom en wat beslis nie Henry se eie gedagtes weergee nie.<sup>38)</sup> Maar in die wêreld van die moraliteit=spel is die didaktiek nie vreemd nie.<sup>39)</sup> Die "jy"- en "jou"-vorm kom ook veelvuldig voor in *Azazel* en *Die derde oog* sonder om deurgaans selfaansprekings te wees.<sup>40)</sup> Die "didaktiek" word op veel subtieler wyse aangewend deur naamgewing, byvoorbeeld Adam Kadmon; Demosthenes H. de Goede,ensovoorts. Selfs sekere verwysings (soos dié na die Middeleeuse wêreld van pes,ensovoorts) is subtiele "didaktiek". Uit *Sewe dae* is dit duidelik dat die perfeksie waarna gestreef word, absurde afmetings begin aanneem, maar eers wanneer dit geplaas word naas die derde boek van *Gulliver's Travels* wen die verwysing aan ruimte.

Die derde boek van hierdie beroemde reisverhaal, wat ook in *Die Mugu* as konnotasie, selfs verwysing, voorkom, is 'n felle aanval op die wetenskaplikes van Swift se tyd. Veral die wetenskaplikes verbonde aan die Royal Academy het geëksperimenteer tot aan die absurde toe. Verskeie van die belaglike eksperimente wat in *Gulliver's Travels*, beskryf word, het werklik plaasgevind.

7. Satire kom dikwels ook eers tot stand deur verwysings na ander Leroux-romans te realiseer. *Sewe dae* stel Julius Johnson se orde-ideaal, soos verwoord in *Die Mugu*, in perspektief, deurdadig sy ideale in vervulling getree het. In die tweede siklus word 'n *devolusieproses* voltrek:

---

37. Botha, Elize, *op. cit.*, p. 433.

38. As voorbeelde pp. 10; 21; 95 (interfererend).

39. Volgens die *Grote Winkler Prins*; Elseviers, dertiende deel, is die moraliteit in 'n Middeleeuse spel soos *Elckerlijc* allegories en met 'n didaktiese strekking.

40. Vgl. bv. *Azazel*, pp. 40 (ook 11; 13) en *Die derde oog*, p. 56.

die verloop van die tyd het tot gevolg dat mense verouder, die fisiese ruimte afgetakel word en die landgoed Welgevonden, sentraal in hierdie trits, 'n toevlugsoord word vir geestelik versteurdes. Deur die afsonderlike werke naas mekaar te plaas, blyk hierdie proses duideliker. Dit beteken egter ook dat die *abstrakte outeur* se oordeel oor dié verworde gemeenskap skerper word.

Die betekenis van die Reus Adam Kadmon Silberstein as simbool kan eers bepaal word deur terugverwysing na *Sewe dae*. Sy mismaaktheid kan volgens Steenberg op esteties-religieuse wyse toegeskryf word aan skuld "in soverre hy voortkom uit 'n huwelik van 'n gelowige met die dogter van 'n Renegaat-Jood of, in die taal van Genesis 6:4 'een van die seuns van God' en een van die 'dogters van die mense'."<sup>41</sup> Dr. Johns gee op p. 39 'n ander moontlike oorsaak: "(d)ie Van Eedens het die pres-tige gehad, die Silbersteins die geld. Dit was 'n ideale samevloeiing en 'n triomf vir die rekenmasjien. Maar toe gee sy geboorte aan 'n swaksinnige reus." Dit is een van die belangrikste motiewe in die loop van hierdie triologie: *die mislukking van die intellek, die mismaakte voortbrengsels van die rede* - Brutus I, Brutus III, die kunsskeppings en dergelike meer (iets hiervan blyk ook in D.J. Opperman se "Dolosse"). Juis as gevolg van die strukturele belang van die "Bulepisode" in *Azazel* word hierdie motief as belangrik gesinjaleer. Die rekenmasjien misluk telkens.

8. *Pervertering* is 'n trefwoord wat in direkte verband staan met hierdie siklus. Trouens, die hele Welgevonden is 'n geperverteerde aftekening van die natuurlike (vgl. Brutus die Bul; die huisies van ontug, later: glashuise, ens.). Die D-Diens in *Die derde oog* is 'n geperverteerde veiligheidsdiens en die idiote-huwelik 'n pervertering van die huweliksritueel.

---

41. Steenberg, D.H., *op.cit.*, p. 394.

9. Ons tref ook die *travestie* aan as satiriese middel in al die boeke van hierdie trits. Welgevonden is slegs lagwekkende nabootsing van 'n egte Bolandse plaas; Jock gaan dikwels geklee as 'n boer, die seniele regter gaan geklee as ampsdraer van die gereg, ens. Dit is asof al hierdie verklede karakters figurante word in 'n toneelstuk wat travestie van die werklikheid is.
10. 'n Ander bekende satiriese middel wat hier fungeer, is die *parodie*. Smuts wys daarop dat *Sewe dae* veel weg het van die tradisionele Afrikaanse gemoedelik-lokaal-realistiese plaasroman. Dit is in sekere sin 'n parodie op die tipiese plaasroman. *Een vir Azazel* is op sy beurt 'n speurverhaal blykens dr. Johns se woorde (p. 74): "Ek bedoel, dit is soos 'n speurverhaal ... " Leroux gebruik inderwaarheid ook die tegnieke van die speurverhaal: die omgekeerde slot, die speurder, die hulpelose heldin wat amper die slagoffer word, talle verdagtes: Hope byt óók (p. 153); die Kleurlingmeisie het "twee spierwit kunsvoortande, buite verhouding groot ..." (p. 45), ens. Die opvallende is dat daar nooit bepaal word hóé Lila vermoor is nie (De Goede ondersoek ook nie die lyk nie en die seniele O'Hara doen die opgrawings) en wáár sy vermoor is nie (wel waar sy gevind is) en daar word ook nie pertinent gesê wie die moord gepleeg het nie. Tog staan die identiteit van die skuldige vroeg reeds vas. Dit alles dui daarop dat *Azazel* slegs 'n parodie op die speurverhaal is. Steenberg het 'n studie gemaak van die tragiese aspekte van *Een vir Azazel*.<sup>42)</sup> In die roman self word ook verwys na die tragiese element wat romanmatig vergestalt word. Dit is juis ironies dat die speurverhaal vandag die moderne weergawe van die tragedie is; parodie dus daarvan.<sup>43)</sup>

---

42. Steenberg, D.H.: "Een vir Azazel en die tragiese" in *Rondom Sestig, Perspektiewe op die nuwer Afrikaanse prosa*, saamgestel deur D.H. Steenberg, H.A.U.M., 1977, p. 37 e.v.

43. Van Rensburg, F.I.J.: *Letterkunde en moderne tyd* (professorale intreerede), Publikasiereeks van die Randse Afrikaanse Universiteit, Nr. A2, Johannesburg, 1972.

*Die derde oog* is op sy beurt 'n pervertering of parodie, van die avontuurverhaal. Die Welgevondensiklus evolueer dus van die plaasroman tot die speurverhaal en uiteindelik tot die byderwetse spioenasieverhaal waarin die geheime agent in vermomming gestuur word deur 'n geparodieerde "M" (Brigadier Ornassis E) om in die ware James Bondtradisie 'n gevaarlike misdadiger op te spoor. In effek is die hele siklus 'n geskiedkundige "oorsig" van (Suid-Afrikaanse) verstrooiingslektuur. Die *parodie is tegelyk een van die boeiendste deurlopende motiewe* in Leroux se oeuvre en die tweede trits speel 'n belangrike rol in die ontwikkeling en verfyning van dié motief.

*Die Mugu* is 'n satiriese reisverhaal in die tradisie van 'n Swift of Rabelais wat in hul parodie van die reisverhaal groot hoogtes in die agtiende eeu bereik het. Ná die eksperimentering in die tweede siklus verbaas dit nie dat die slotsiklus die knolskrywer aan die woord stel nie. Hy is 'n parodie op, travestie van, die ernstige skrywer en sy wanhopige soeke na sin: 'n geparodieerde weergawe van Leroux se eie vroeëre soeke na sin deur mitologiese verbandlegging en esoteriese verwysings wat nou geëksegetiseer word selfs met spesifieke bladsyverwysings in Larousse! Leroux se grootheid lê daarin dat hierdie parodie nooit ontaard in die blote burleske of versand in eentonigheid nie, maar dat hy altyd daarin slaag om deernis te wek met die knolskrywer. 'n Tyd wat sy verbande met 'n oertyd verloor het, wat self parodie geword het, kan slegs deur 'n verbandlegger en ekseget, deur 'n eksegetiserende knolskrywer, op sy dilemma gewys word én die pad na verlossing getoon word.<sup>44)</sup> 'n Noodtoestand verg noodmaatreëls en daarvan is die soektog in *Isis Isis Isis* die bewys : wanhopig, oppervlakkig, doelbewus geforseerd en bowe-al tragies ontoereikend.

---

44. Van Rensburg, F.I.J.: "Etienne Leroux as siklusbouer".p. 21.

11. In die derde trits word haas argeloos omgegaan met byvoorbeeld die mite wat, soos reeds gesê, tot in besonderhede verklaar word. Die nonchalante vertelwyse blyk ook uit die kru manier waarop humoristiese effekte bereik word. In feite lê die spore hiervan reeds in die tweede siklus. Die humor in die tweede siklus verskil van dié in die eerste waar die humoristiese oomblikke eerder in die patetiese lê (die "steniging" van Juliana Doepels) of in die karikaturale voorstelling van byvoorbeeld Julius Johnson. Dit is *burleske* humor wat dikwels in diens staan van die satire. Die episode met Brutus die bul in *Sewe dae* is 'n voorbeeld hiervan in kiemselform. Dit breek egter eers werklik deur in *Azazel* (vgl. De Goede se musikale spieroefeninge, p. 50 en verder) en in *Die derde oog*. In laasgenoemde boek word die argetipiese Suid-Afrikaanse held, Demosthenes de Goede, haas belaglik gemaak as moderne verkleding van Herakles van ouds. Die geveg met die modegek is hiervan 'n goeie voorbeeld (p. 12 e.v.).

In *Sewe dae* lê die satire wyd versprei. Alle belangegroepes word telkens gesatiriseer. Tydens die eerste aand se partytjie (p. 15) verwar iemand Indian tonic met soda en dit gee aanleiding tot bespiegeling oor die bitter smaak van landgoedwyn; op p. 57 blyk dit dat die wyn onaangeraak is, maar dat die brandewyn vloei; te midde van die universele samekoms (p. 85) waartydens alle grense tussen volke en kulture uitgewis word, praat almal hul eie taal, geklee in nasionale drag en drink landgoedwyn! Die karakters loop egter ook deur: vergelyk die gesprek oor Tretchikoff en die simboliek in sy bekende skildery wat implisiet te kenne gee dat die karakters self uiters oppervlakkig is.<sup>45)</sup>

---

45. *Sewe dae*, p. 15.

Hoewel Jock Silberstein die satire nie vryspring nie (vgl. die beskrywing van hom as 'n "power manlike brout" (p. 21); "onkundige" (p. 89) en "onbeholpe seun" (p. 99)), word daar op subtiële wyse deur die *abstrakte outeur* oor hom geoordeel. Op p. 30 sê hy aan Henry: "dis net jou badkamer (...) wat jou 'n uitvlug bied". In die loop van die boek keer Henry telkens terug na sy badkamer en word dit die plek waar hy hom geestelik voorberei op elke aand se feesvieringe en onverpoosd volhard in sy poging om deur reiniging hom ook van die bose te bevry. Jock se voorspelling word dus bewaarheid, net soos in die geval van die tuinier.<sup>46)</sup> Op pp. 12/13 vind ons 'n geesdriftige beskrywing deur Jock van die lewe op Welgevonden: alles "raas, dreun, brul, klater, murmel, kwetter en sing." Die doodskreeu van 'n pou laat Jock onmiddellik neerslagtig word. Dit is nie so belangrik dat die pou se doodskreeu aandui dat die natuurlike lewe sterf nie,<sup>47)</sup> maar dat Jock dit dadelik beseft! Daardeur verleen die *abstrakte outeur* 'n besondere status aan hierdie karakter.

Henry word van meet af gesatiriseer deur die *abstrakte outeur*. In alles is hy die aartsaanpasser: hy betrag alles "behoorlik onbelangstellend" (p. 10); hy is "vasgevang in 'n patroon waaroor hy geen beheer het nie en waaroor hy geen beheer verlang nie (...)", "(b)ehalwe aan liefde glo hy in alles (...)", "Henry van Eeden is 'n vlekkelose klein robot (...)" (p. 13). Op p. 21 kry ons die jou-aanspreekvorm wat so dikwels in *Sewe dae* voorkom en alleen al deur die woorde "beskerm deur jou God" blyk dit dat "jou" hier 'n sinoniem is vir "'n mens se". Dit is 'n paragraaf deur die *abstrakte outeur* met 'n dieper kennis van die persoon. Henry se uitspraak oor die prag van meganisering (p. 74) is implisiete kritiek van die *abstrakte outeur* wat in die hele roman sterk standpunt inneem ten opsigte van oormatige meganisering. Henry se uitspraak ná die opstand: "(d)ie fout lê

---

46. Sien pp. 72 en 78

47. Kannemeyer, J.C. op.cit., p. 24.

by die blankes ..." (p. 109) is 'n uiters oppervlakkige gevolgtrekking en vind daarom juis byval by die ewe-eens oppervlakkige intellektuele.

Die *vertelsinstansie* speel dikwels 'n spel deurdat dit soms die *alwetende verteller* nader (vgl.: "Hy is sewe-en-twintig jaar oud...", ens. (p. 13)) en soms onkunde voorgee ("Agter die masker heel moontlik met deernis en weemoed," p. 46). Op p. 120 vind ons 'n paragraaf wat begin met "Wat dink Henry...?" Die antwoord lui soos volg: "Miskien al hierdie dinge, want jou diepste gevoelens en verlangens is onbegryplik (...) Al hierdie dinge, miskien, terwyl sy hom ..." Dit blyk weer eens dat die gebruik van "jy" en "jou" nie sonder meer 'n selfaanspraak verteenwoordig nie. Die geslepenheid, waarvan daar sprake is in die slothoofstuk van *Sewe dae* is volgens Kannemeyer<sup>48)</sup> dieselfde as die begrip "utmost care" wat Philip Vellacott gebruik en deur Leroux oorgeneem word in *Een vir Azazel*. Ek glo dat dit veel eerder die *abstrakte outeur* is wat hier aan die woord is in die slothoofstuk. Dit sou tog uiters vreemd wees dat wat 'n *personasie* sê en wat die *abstrakte outeur* in 'n siklusmaker sê noodwendig dieselfde moet wees. Op p. 143 kom daar ook 'n passasie voor: "Geslepenheid terwyl alles onsigbaar is. Geslepenheid terwyl vorme sigbaar word en in 'n drogbeeld leef."

Hier is dit sonder twyfel die *abstrakte outeur* aan die woord. Uit alles blyk 'n simpatieke instelling van die *abstrakte outeur*, 'n besondere deernis met hierdie onskuldige jongman. Soos Henry dus ontwikkel en verander het, het die eens onbetrokke verteller betrokke begin raak en begelei hom ten slotte as't ware deur die verraderlike landskap. Dit is juis opmerklik dat die *vertelsinstansie* onkunde veins by 'n paar geleenthede (pp. 101: "Daar word heel moontlik ..." en 120: "Wat dink Henry...?" bv.)

---

48. Kannemeyer, J.C.: *ibid.*, p. 55.

49. Bv. p. 143: "Henry (...) is van sy blindheid ontslae, maar hulle het hom nie geleer om te sien nie".

gedurende die dae van die boosheid en dan daarteenoor alwetend en betrokke raak op die dag waartydens die goeie triomfeer.

Kannemeyer gaan in besonderhede in op verskeie motiewe, onder andere *die melaatsheid* en *die pes* wat albei verband hou met *die Bose*. Hierdie bedreiging van die Bose noop Henry om hom deurgaans te probeer reinig. In sy lys van sogenaamde reinigingsrituele laat Kannemeyer 'n belangrike toneel weg waar die *abstrakte outeur* reiniging en boosheid bykans te eksplisiet teenoor mekaar plaas : "(d)ie neonligte bokant die spieël laat sy gesig onnatuurlik wit lyk en gooi orals skaduwees - swart strepies van losbandigheid, kunsmatig soos verhooggrimering." (p. 127). In die hele reinigingsritueel waarvan daar by Kannemeyer sprake is, verdien die episode ook vermelding waar Henry en die witgesigmeisie hulle eers reinig voor die seksdaad : "(l)iggaamlike reinheid (palmolive seep) en sindelikheid is haar wagwoord" (p. 119). Uit die beskrywing van hierdie seksuele inlywing is dit duidelik dat die *vertelsinstansie* nie Henry se gedagtes kan of wil weergee nie. Uit frases soos "terwyl hy nou volkome afsydig bloot die tegniese sy van die liefde ervaar" en "terwyl sy hom, selfs teen sy sin, dwing tot ekstase" is dit duidelik dat Henry weer eens die Bose van hom afgewas het deur die reinigingsritueel, dat hy op afstandelike wyse slegs kennis neem daarvan. Weer eens is *die water* 'n redende faktor.

*Die water* vorm 'n leitmotiv in *Sewe dae* soos trouens ook in *Een vir Azazel*. Ook die waterbeelde het 'n duidelike tematiese funksie soos die volgende opname sal aandui. Aanvanklik word dit redelik neutraal gebruik : "Die voorkamer dreineer leeg en word dan weer vol as 'n horde diensmeisies in gestyfde blou rokkies (...) die vertrek begin regskuif, poleer, vee en dan vul met allerhande gereggies..." (p. 14). Wanneer hierdie beskrywing egter in verband gebring word met die beskrywing op p. 45 waar die water ook dreineer en die mense in die leë swembad staan "soos in 'n openbare graf"

en die swembad weer gevul word, blyk die parallelle duidelik. Die beelde op p. 14 is dus al vooruitwysing na die "tweede sondvloed" op p. 45. Die negatiewiteit van die waterbeelde blyk uit die beskrywing op p. 17 waar Henry gestrand is in die middel van die vloer en veral uit dié beskrywing op p. 18: "En sy verberg haar gesig op sy bors terwyl haar Juno-haarkapsel stadig begin lostrek en kammetjies, haarnaalde en gespetjies een na die ander met die geluid van waterdruppels op die vloer val". Henry se *buitestaanderskap* het uit die vroeëre aanhaling (p. 17) geblyk; ook op p. 59 word sy uitgeslotenheid deur middel van waterbeelde beskryf: "Terug en terug beweeg Henry terwyl die elegante boere hulle liefde vir die tweegesprek toon en met die swart vloed van hulle aandtooisel hom dobberend na die kant toe dryf." Ook reeds op p. 24 lê hy eensaam "weggesink in sponsrubber" in die lig van die falliese kandelaaier. Op p. 60 neem die waterbeelde skynbaar 'n positiewe werking, maar "die bron" waarheen lady Mandrake en Henry beweeg, is hier slegs 'n kroeg. Lady Mandrake is net so eensaam soos Henry en sy weeklaag haar alleenheid en sug "op die barre eiland in die see van gaste wat met liefde teen hulle aanklots" (p. 85). Die bedreiging word egter groter vir die individu want die aantreklike donkerogige meisie (p. 87) se "ware persoonlikheid het vir goed verdrink in die see van universele erbarming" en selfs Henry "word onkeerbaar saamgesleep deur die stroom van geestelike herbewapening, gedwing tot die ritme van liefde, geledig tot deel van die groot protoplasma, en uitgepers in 'n conga-ry" en oplaas "heen en weer gevoer deur 'n liriese oorgawe wat (...) dreig om die enkeling pynlik te vertrap" (p. 88/9).

Die negatiewe beelding deur middel van waterbeelde bereik 'n hoogtepunt op p. 118 met die beskrywing van die vergiftigde wel waaruit "die water verskyn - louwarm uit die dieptes, vol slyk en ontbinding. Die water is blou, die kleur van die pes ...". Dit is gepas dat hierdie beskrywing juis in hoofstuk 6 voorkom, die hoogtepunt in die bose progressie. Water dra egter nie net negatiewe konnotasies in

hierdie roman nie, want Henry reinig hom juis van die Bose deur hom met water te was. In die sesde hoofstuk (vgl. p. 127) het Henry dit skynbaar gelaat om hom te was omdat die Bose getriomfeer het. Dit is egter slegs 'n skynoorwinning vir die Bose. Wanneer die dag van die Goeie aanbreek (p. 140) word dit met 'n waterbeeld aangedui: "Die lig versamel en brander oor die berg" en op p. 155 word Salome se koms beskryf: "Dis 'n enorme vormlose wolk daar voor sy oë, 'n brander wat op die punt is om te breek (en "daar" gee reeds blyke van die perspektief H.P.v.C.) 'n huiwering voor die groot slag wat die geheel sal verbrokkel tot veelvuldige skerwe." Die uiteindelijke triomf van die Goeie word in die vorm van 'n opdrag verwoord en dan juis deur middel van 'n waterbeeld (p. 155): "Jy moet jou volkome kan oorgee aan die geheel, die brander inwag, die enkele druppel gryp as dit styg bo die sproei." Water, wat eers *buitestaanderskap* verbeeld het, dui nou die *aanvaarding van kollektiwiteit* aan.

Dit is egter nie alleen die waterbeelde wat tema-aanduidend optree in die loop van die roman nie. In die noukeurige beskrywing van elke dag is daar ook sprake van *stof, lug, rook en wolk(e) wat as't ware 'n leitmotiv vorm* en hoofsaaklik die dreigende vuilheid en boosheid simboliseer:

- Dag I (p. 25) : "warm lug"  
Dag II (p. 46) : "sout lug"  
Dag III (p. 69) : "onsigbare stowwe"  
Dag IV (p. 92) : "stoffies op die plafon"  
Dag V (p. 94, ens): "dynserigheid"; "rook" (p. 107 veral)  
Dag VI (p. 138) : "vormlose wolk oor alles"  
Dag VII (p. 154) : "piets stoffies van sy aandpak af."

Uit bostaande lys blyk 'n progressie van vuilheid tot en met Dag VI, die hoogtepunt van die Bose, waar alles bedek word deur die vormlose wolk. Juis hierdie "vormlose wolk" word in Dag VII getransponeer tot "'n enorme vormlose wolk" wat dan egter ontbind in al sy samestellinge en waartydens

enkele figure gedaante kry. Die Bose word sodoende vernietig, want juis in die vormloosheid daarvan skuil die gevaar. Soos Henry verwag het, is daar oplaas "die geboorte van vorm uit die vormloosheid" (p. 145). Parallel met die hoofstukgeleding loop ook hierdie uiteindelijke triomf van die Goeie.

Uit bostaande leitmotive alleen is dit al duidelik dat *Sewe dae* 'n boek is waarin alle motiewe en struktuuraspekte in diens staan van die satiriese norm wat, soos reeds geblyk het, geensins a-moreel is nie. Soos later vollediger aangetoon sal word, verskil die tweede siklus van die eerste in sy hele geleding en struktuur. Die eerste siklus het as 't ware van agteraf tot stand gekom: *Die Mugu* is daarom ook samevatting van die siklus. Die tweede siklus is veel bewusteliker as siklus gekonsipieer en *Sewe dae* is in vele opsigte 'n staalkaart van motiewe, temas, ensovoorts van hierdie trits. Die basiese morele toonaard van *Sewe dae* is ook kenmerkend van hierdie siklus, hoe verskuild die satire ook mettertyd word.

Op die verhaalvlak is *Sewe dae* 'n verhaal van die "vlekkelose klein robot", Henry van Eeden, wat 'n inisiasie van sewe dae deurloop op die landgoed Welgevonden as noodsaaklike voorbereiding vir sy huwelik met Salome, die dogter van die Silbersteins, met wie hy "gepaar" sal word. In feite is dit 'n paring van tradisie en materialistiese moderniteit ("Ek is ryk en net so trots op my prestasie van rykdom as jy op jou geslagsregister" (p. 17)). As Afrikaner-Calvinis moet Henry kennis maak met die gebruike, leefwyse en denke van sy toekomstige Joodse gemalin en haar familie. As tipiese Afrikaner met 'n tradisionele godsbegrip - hy "glo in sy God en dit beteken vir hom slegs: God is daar om hom te beskerm" (p. 21) - en 'n klinkklare onderskeidingsvermoë tussen Goed en Kwaad, word Henry gekonfronteer deur Jock Silberstein, 'n afvallige Jood wat Goed en Kwaad as dialektiese begrippe hanteer, tewens hulle as geïntegreerde, gebalanseerde begrippe sien. Die ou wysgere van *Bishop's Court*,

regter O'Hara en dr Johns, sien kennis van die Kwaad as 'n noodsaaklikheid, maar beskou Kwaad as sodanig nie as iets positiefs nie. In die loop van die sewe dae leer Henry die gesigsloosheid van die Bose ken en later besef hy ook dat Goed en Kwaad nie duidelik te onderskei of te skei is nie en dat hulle selfs vervangbare begrippe is. Deur die prysgawe van sy paradyslike onskuld leer Henry die Bose in homself ken en verkry hy sodoende ook die vermoë om die teenpool daarvan, die Goeie te onderskei (p. 155): "Hy sien (...) hoe enkele figure gedaante kry en sigbaar word". In die opsig dat die Bose en die Goeie in *Sewe dae* dikwels as personifikasies optree, nader dit die moraliteit, met ander woorde die didaktiese allegorie. Ons het reeds in 'n vorige hoofstuk daarop gewys dat die slothoofstuk van *Die Mugu* as't ware ook al die "antwoorde" op die mugu se soektog in gepersonifieerde vorm aanbied. Deurdat Henry ook voortdurend gekonfronteer word met 'n aspek van menslikheid, dikwels verpersoonlik deur 'n belangegroep : boere; kunstenaars; intellektuele; ensovoorts, word sy soektog amper 'n voortsetting van Gysbrecht se soektog, of in ieder geval 'n gevarieerde herhaling daarvan. Die bestaan waarna Gysbrecht hunker in sy drome : Firenze, Capri, ontmoetings met skrywers, ensovoorts, is in feite die bestaan van sir Henry (p. 114 e.v.) wat deur sy vrou beskryf word as die ware lewe (p. 18).

Die wese van die Bose en die manier om kennis te neem daarvan word in die loop van die roman beredeneer deur 'n hele paar persone. Jock Silberstein huldig die opinie dat daar 'n dualiteit in die Godshoof is, 'n siening wat, soos later aangetoon sal word, 'n lang filosofiese voor-geskiedenis het. Regter O'Hara en dr Johns se sienings daarteenoor is meer Christelik getint en het 'n flinke klap weg van Augustinus en veral van Thomas Aquinas. Dit nie net vanweë die feit dat Jock se uitspraak op p. 53 tot motto verhef word nie, maar veral uit die handeling self blyk dat aan hom

deur die *abstrakte outeur* 'n sekere gewig verleen word. Sy uitsprake ten opsigte van die Bose word op die verhaal=blak geëggo, want eers nadat Henry die Bose in homself aan=vaar het, kan hy Salome as gedaante onderskei. In die loop van die roman is hy nooit in staat om haar duidelik te her=ken of van aangesig tot aangesig te sien nie. Hoewel 'n skeiding ietwat meganies lyk, kan ons sê dat Henry se sewe=daagse ontdekkingstog 'n *inisiësiëproses* is waartydens hy ingelei word, geïnisieer word in die Welgevondenopset, in filosofiese begrippe, in die aard van die seksuele, enso=voorts, en 'n *individueësiëproses* is waardeur hy sy eie psige leer ken. Henry is deurgaans die uitgeslotene, die anders=soortige, óók in kleding, sodat hy tydens die kunstenaarspar=tytjie voel asof daar iets met sy voorkoms verkeerd is : "die belaglike klein mensekoppie, die bewegende mense=ogies, die doelloos=bedekte ledemate" (p. 42). Tydens sy *indivi=duësiëproses* ontmoet hy verskeie *argetipes* : die wyse ou man, sy skaduwee, die groot moeder en verskeie anima=figure.<sup>50)</sup> Onder andere omdat heelparty romanfigure deel het het aan beide prosesse, of korrekter, mentor is in beide die prosesse, is dit onmoontlik om die twee prosesse totaal te skei.

Die basiese motief in *Sewe dae* is die *inisiësië* van Henry van Eeden. Inisiësië eerstens in die vreemde Welgevondenwê=reld met sy doolhowe en gangetjies, sy gemeganiseerdheid op alle gebiede en sy strewe na die perfektheid, ook op die gebied van die natuur : die perfek=gedeelde blomme, die vol=maak=geteelde Brutus, ensovoorts. Henry moet in die loop van die roman ruimtelik geïnisieer word. Trouens, eers aan die einde van die roman is Henry ruimtelik so georiënteer dat hy al die "onbekendste paadjies (kies) om die toevlug van sy kamer te soek" (p. 152). Soos P.H. Swanepoel ook laat blyk, is die fisiese ruimte by Leroux meestal tema=aanduidend.<sup>51)</sup>

---

50. Smuts, J.P., *op.cit.*, pp. 162/3.

51. Swanepoel, P.H.: *Ruimtelike plasing as struktuurmoment in die ro=manke van Etienne Leroux*, M.A.-verhandeling, P.U. vir CHO, 1974.

Henry word van meet af gekonfronteer met 'n ruimte wat onwerklik aandoen en feitlik net so uit 'n Gotiese roman of feëverhaal sou kon kom. Die ruimte-beskrywings in die openingsbladsye (veral pp. 9 en 10) toon die ruimte as verstandelike konstruksie, as onfunksioneel en met 'n sterk trek van oordadige versiering. Dit weerspieël die tipe bestaan wat hom op Welgevonden voltrek : 'n rykmansbestaan waar die individuele opgaan in die kollektiewe, funksionaliteit verval tot onfunksionaliteit, versiering tot (dekadente) oorsiering; 'n vitale bul 'n gedrog van rasionalisasie word. Uit die beskrywing is dit duidelik dat die ruimte geskep is: "Die pad na die huis is geteer en *slinger berekend...*" (p. 9 - my kursivering); dat dit intellektuele spel geword het en daarom onfunksioneel en selfs leweloos geword het - "gangetjies wat nêrens heen lei nie" (p. 10). Selfs die kunsskepping steun slegs op die intellek en verwaarloos die gevoel. Daarom is dit ook nie vreemd dat die natuurlike lewe daar sterf nie.<sup>52)</sup>

Die voorafgaande elemente is sonder uitsondering belangrike bindende faktore in hierdie trits : *individuasie* is die deurlopende tema in hierdie trits en *inisiësie* vind ewe-eens neerslag in al drie werke. Die filosofiese gesprekke en onderwerpe wat daarin ter sprake kom, stem in hoë mate ooreen met Dante se *Goddelike komedie* (Inferno) en hierdie belangrike verwysing in *Die derde oog* word dus al "voorberei". So is die geskepte ruimte van Welgevonden slegs 'n voorbereiding op die enorme shopping centre, Oita, wat 'n wanstaltige produk is van menslike vernuf en beplanning.

Die hele reeks *teenstellings* wat ons in die loop van die eerste paar bladsye kry, dwing *die kontras tussen intellek en gevoel* aan ons op, veral deur noukeurige beskrywing van die ruimte. Dit is 'n uiters belangrike kontras want aan die einde van die roman, ná 'n blootstelling aan al die *intellektuele* argumente van sy mentors, moet Henry in *geloof* sy

---

52. Sien voetnoot 47.

geliefde tegemoet stap. Trouens, die hele kennisneem van die Bose sou hiermee in verband gebring kon word : nie primêr deur *intellektuele* deurgronding daarvan word die Bose kenbaar nie, maar deur die ervaring daarvan in jou eie psige.

Die ruimte is dikwels simbolies van die *ontwikkeling* wat die hoofkarakter ondergaan : by sy aankoms op Welgevonden neem die diensmeisie hom na sy kamer "en die beboste tuin versper sy uitsig." (p. 13). Op p. 14 kyk Henry "sonder enige uiterlike teken van emosie (...) hoe 'n by teen die glasruit probeer uitkom." Veel later in die boek is hy van sy blindheid ontslae, hoewel hy nog nie geleer is om te sien nie (p. 143) en kan hy die menslike ingeperktheid en gevangeskap transendeer deur sy geloofsprong.

Saam met Henry word die leser op 'n besondere wyse ook by die ruimtelike verkenningstog betrek. Soos Henry se *ruimte-ontginning* vorder, vorder die leser se *tematiese ontginning*. Henry se ontdekkingstogte en sy "ontdekking" van die badkamer en al die beskikbare reinigingsmiddelle het wel deeglik 'n tematiese funksie.<sup>53)</sup> Welgevonden is tipies Bolands met sy Kaaps-Hollandse geboue, maar die element van *namaaksel* "(d)ie deure lyk op stinkhout" (p. 9) dui daarop dat dit hier om 'n *geperverteerde ruimte* gaan, vooruitwysing na die pervertering op soveel vlakke binne die Welgevonden-wêreld én die Welgevonden-trilogie. Met die eg Suid-Afrikaanse ruimte as oriëntasiepunt word Henry voorts geïnisieer in "'n groter, universeler ruimte en problematiek".<sup>54)</sup> So is die ruimte telkens funksioneel verweef met ander kategorië soos byvoorbeeld die tyd.

Ná Henry se ruimtelike inisiasie (en dikwels parallel daaraan) word hy ook geïnisieer in die kontemporêre problematiek. Jock Silberstein wys telkemale in die loop van die roman vir Henry daarop dat hy hom by die veranderde tydsgees sal moet

---

53. In groter d etail ondersoek deur J.C. Kannemeyer, *op.cit.*, pp. 16 et passim.

54. *Ibid.*, p. 11.

aanpas, bv. op pp. 31/32: "Ewige waarhede word nie van tydperk tot tydperk outomaties oorgedra nie - in elke epog moet hulle van nuuts af gevind word. Daar is elke keer 'n nuwe self en ons s'n is gesigloos." Hierdie era word volgens Jock gekenmerk deur gesigloosheid - van die Bose, van die Goeie, "die algehele afwesigheid van nasionalisme, van kultuur en geloof" - van ras en taal dus. Die proses wat hom in die roman voltrek, is 'n proses van *ontindividualisering* en van opgaan in 'n gesiglose kollektiwiteit. Hierdie proses voltrek hom ook in die volgende twee romans. In *Die derde oog* word die mense-massa telkens in negatiewe terme beskryf (vgl. p. 74 waar die *abstrakte outeur* se stem "deurskroei") as 'n geontindividualiseerde groep. Die hoogtepunt van ontindividualisering vind ons op p. 149 (die sg. hel van vervreemding). Hieruit blyk dat hoewel aanvaarding van kollektiwiteit 'n noodsaak is, dit nie noodwendig 'n ideale toestand is nie. Die *motief "gesigloosheid"* en "vormloosheid" vind wye neerslag in *Sewe dae*: (p. 24): "gesiglose poppies"; (p. 34): "gesigloosheid"; (p. 36): "gesiglose beminde"; (p. 87): "vormloosheid van die groot saamwees"; (p. 78): "gesigloos vir hom"; (pp. 90/91): die albino as simbool van die nuwe eenwording; (p. 93): die vormloosheid van die Bose; (p. 97): die anonimiteit van die duiwel; (p. 98): "'n onsigbare satan kan mōre jou sigbare God word"; (p. 121): die jeug word as gesigloos beskryf, soos in *Die Mugu*, waar daar sprake was van "die blanko gesig van die toekoms" (p. 60) as beskrywing van The Terrible Kid; (p. 138): "Vormlose wolk"; (p. 145): "vormloos"; "neutraal"; (p. 153): "vormlose geheel" en dan die finale kontras: "sigbaar word" op p. 155.

Die tyd eis 'n veranderde instelling; ook 'n ander filosofies-religieuse instelling van die Calvinistiese Henry van Eeden. Jock Silberstein speel die vernaamste rol as mentor van Henry. In sekere opsigte is hy die spreekbuis van die *abstrakte outeur* en verkondig hy in feite C.G. Jung se opvattinge ten opsigte van die sogenaamde dualiteit in die Godshoof. Hierdie filosofiese probleemstelling gaan terug

tot die Gnostiese geskrifte. Martin Buber het in 'n felle aanval op Jung<sup>55)</sup> hom bestempel as 'n Gnostikus. Uitgaande van die Gnostiese geskrifte en die opvattinge van Jacob Boehme (1575 - 1624) verkondig Jung dat God Goed én Boos is. In sy sewe preke sê Jung voorts dat God (wat hy Abraxas noem) 'n god is van lig en donker, Goed en Kwaad, Bewuste en Onbewuste, volheid en leegheid, eenheid en veelheid, lewe en dood.<sup>56)</sup>

Hierdie opvattinge van Jung speel 'n belangrike rol in *Sewe dae* as verwysingsveld én as struktuurmiddel. Op p. 50 word Job pertinent genoem, en, soos Kannemeyer aangedui het,<sup>56)</sup> laat Jung hom in sy "Answer to Job" in *Psychology and Religion* juis pertinent uit oor die verhouding Goeie en Bose. Boonop sê die verkondiger van Jung se idees in die roman, Jock Silberstein, self dat hy 'n afvallige Jood is (p. 34) en die Gnostiek was juis die mistieke leerstelling van afvallige Jode! Jung het geglo dat die ware probleem van die hedendaagse mens nie die seksuele of die sosiale nie, maar die religieuse is, en sy hele opvatting daarvan kom merkwaardig ooreen met Gnostiese opvattinge.<sup>57)</sup>

Ek oordeel dus gunstiger oor die filosofiese twisgesprekke as Kannemeyer<sup>58)</sup> en selfs Smuts<sup>59)</sup>. Kannemeyer beskou die

---

55. In *Godsverduistering*. Soos aangehaal deur Aalders, C., Plokker, J.H. en Quispel, G: *Jung - een mens voor deze tijd*, Lemniscaat, Rotterdam, 1975, p. 127.

56. Op. cit., p. 93.

57. Vgl. Aalders, C. e.a., p. 95: "Volgens Jung is aan het leven een tendens tot zelfverwerkelijking eigen. Zoals uit een eikel een eik groeit, zo behoort ook de mens zijn zeer speciale aanleg te verwezenlijken. Dit is het proces der individuatie; de ontdekking van het onbewuste Zelf... (...) Henri Charles Puech heeft er al voor de laatste wereldoorlog op gewezen dat de bewustwording van het Zelf, de onbewuste Geest die in de mens sluimert, de grondtrekken van het Gnostiek is. De mythen en stelsels dienden ertoe deze ontdekkingen van het Zelf te bewerkstelligen. Zo gezien, is gnostiek de mythische uitdrukking van de zelfverving".

58. Op.cit., p. 51.

59. Op.cit., p. 164.

twisgesprekke primêr as middel om Henry te verwar. Smuts wys daarop dat die gesprekke die verwysingsveld en "die groot intellektuele motiewe wat in die roman aanwesig is", huisves. Die gesprekke bring (vir die leser en) Henry op die hoogte van tipiese en verteenwoordigende argumente ten opsigte van die probleemstelling. Trouens, die hele diskussie oor die vrye wil (p. 59) roep die bekende diskussie in Dante se *Goddelike Komêdie* op.<sup>60)</sup> Sodoende word hierdie werk, wat in *Die derde oog* so 'n belangrike struktureerende rol speel, al in hierdie trits ter sprake gebring. Die gesprekke stel die leser egter ook in staat om die *abstrakte outeur* se satiriese norm / visie vas te stel deurdat Jock Silbertein se sienswyse en opvattinge as't ware konkreet vergestalt word. Die sanerende uitwerking wat die ervaring van die Bose in jouself tot gevolg het, is reeds vroeër ter sprake gebring.

Henry se ontdekkingstog is egter nie net tot die Welgevondenruimte ('n eksterne ruimte) beperk nie. Dit word 'n psigiese ontdekkingstog (van 'n binneruimte) of *individueasieproses*. Tussen die Kabbalistiese pilare van Goed en Kwaad,<sup>61)</sup> word Henry die Welgevondenlandskap binnegelaat en begin sy psigiese reis. Die *hergeboorte* word in die vooruitsig gestel deur die baarmoeder-sleutelgat en die *vind van die anima*, deur die drakeklopper, want in die heldemite word die anima eers gevind nadat die held drake vernietig en ander struikelblokke oorkom het. Miskien is die tekswysiging deur die outeur van die laaste bladsy: "hoe 'n enkele figuur..." tot "hoe enkele figure gedaante kry en sigbaar word" juis daarop gemik om 'n meerledige anima-figuur daar te stel.<sup>62)</sup> Die *individueasieproses* vorm 'n belangrike deurlopende motief. Dit is eers Gudenov in *Die derde oog* wat dit suksesvol deurloop en in die proses weer eens bevestig dat hergeboorte 'n eensame proses is.

---

60. Soos later aangedui sal word, is daar verskeie ander parallele tussen *Sewe dae* en die *Goddelike Komêdie*.

61. Smuts, J.P., *op.cit.*, p. 162.

62. Afrkrif van die finale geoutoriseerde manuskrip beskikbaar gestel deur NALN.

Die verband individualiteit / kollektiwiteit kom nogmaals sterk ter sprake in hierdie roman. Uit *Die Mugu* het dit geblyk dat die mens gedoem is tot muguskap omdat enige orde-omverwerping weer verstar in 'n nuwe orde. Om iets vir die gemeenskap te bied moet die indiwidu eers in homself keer en die ware Self leer ken, maar dan moet kollektiwiteit oplaas aanvaar word (*Sewe dae*). Slegs 'n geïntegreerde persoon kan iets vir 'n gemeenskap beteken. Sir Henry Mandrake vind nooit sy ware Self nie en sterf sonder dat hy 'n beeld van homself kon vind. As prototipe van Henry is hy feitlik 'n waarskuwing - só kan Henry ook word: "die groot "individualis" wat nooit tot ware enkelingskap in staat was nie.

Ek meen dat die slotvisie van *Sewe dae* (pp. 155/156) net so universeel is as dié van *Die Mugu* waarin Gysbrecht 'n ware elckerlijc is. Geklee in 'n *uniform* (en hierdie motief was van die uiterste belang in die eerste siklus), met ander woorde gestroop van individualiteit, maar tog "alleen", kan jy die beeld van waarheid tegemoet gaan. Maar dan slegs wanneer jy *urees* ervaar (omdat jy o.a. al insig gekry het in die feilbaarheid van jou eie-ek) en *geloof* het, want daardeur transendeer jy die menslike beperkinge en maak jy die geloofsprong wat die enigste is wat kan verhef tot 'n toestand van insig (soos die van *engele*). En daardeur verkry 'n Gysbrecht, 'n Henry of 'n Josef K. die allure van 'n held, want op stuk van sake is die mitiese heldedade niks groter as dié wat op 'n psigiese vlak verrig moet word nie en is laasgenoemde net so vol gevare. Henry se tog deur die dorings en distels, volkome verdwaal in die doolhowe van Welgevonden, is niks in vergelyking met die verdwaal-in-homself ten tye van die Heksesabbat nie. So groei hierdie *motief van heldhaftigheid of heroïese optrede* wat van ondergeskikte aard is, in *Sewe dae* uit tot een van die belangrikste motiewe in hierdie trits.

Ten slotte kan verwys word na Henry se seksuele inisiasie deur die kleindogter van die tuinier om hom voor te berei vir sy huwelik met Salomé. Veral Mrs. Silberstein, die erotiese,

animale figuur, wys Henry op die belang van die erotiese sy van die huwelik.

Al die inisiasie-situasies, byvoorbeeld ten tye van elke aand se geleentheid, of die gebeure in die Bantoewoonbuurt, het die doel om Henry voor te stel aan "'n ander faset van die moderne mens en sy problematiek".<sup>63)</sup> Hiermee word ook 'n patroon vir die res van die trits meegegee: ook De Goede word telkens geïnisieer, hoofsaaklik deur sy filosofiese gidse. Dit skep geleentheid vir die *abstrakte outeur* om 'n De Goede 'n sy (dikwels onbetroubare) inisieerders te satiriseer. In die laaste trits probeer die "ingewyde" knol sy lesers voortdurend "inisieer" in die mitologiese verwysingsvelde. Deur sy oppervlakkige kennis, satiriseer hy homself. 'n Middel uit 'n vorige trits word sodoende weer eens later vollediger uitgetoets.

In Henry se inisiasie kom die begrippe: *illusie; namaaksel; travestie; onfunksionaliteit* dikwels ter sprake. Hy moet onder die oppervlakte die ware aard van die Welgevondenwêreld ontdek, soos hy ook sy ware Self onder die masker van die persona moet vind.<sup>64)</sup> Die Mandrake-egpaar is in die loop van die roman feitlik konkretisering van hierdie motief. Hulle word telkens beskryf as twee mense wat in voorkoms en optrede *na=bootsing* is van vitaliteit en lewe. Vgl. p. 18 bv.: "Haar beenstruktuur is indrukwekkend; die skoonheidsverniss... tog 'n pragtige masker..."; (p. 44): "Dis asof daar nuwe, desperate lewe in hom kom ..." en as klimaks: (p. 145) : "Die sonlig is wreed met haar en maak die masker goedkoop. Dit bak dit hard en onooglik maar verhoog in die proses die doeltreffendheid daarvan. Lady Mandrake is self so volkome weggesteek dat die opening wat haar oë is, na twee venstertjies lyk waaragter die ware persoon na buite loer".

---

63. Kannemeyer, op.cit., p. 11.

64. Sien ook Malan, op.cit., p. 59 oor die bedrieglike oppervlakte.

Nie alleen persone nie, maar ook die fisiese ruimte gaan verskuil agter 'n "masker". Daar was reeds sprake van die travestie as satiriese middel in die tweede trits. Die hele *feëverhaal-motief* hang hiermee saam. Uit die manuskrip blyk dit dat Leroux eers geskryf het "Barones" en dit vervolgens verander het na "Hertogin" wat weer die Alice-in-Wonderland-hertogin geword het (p. 11). Daarmee word 'n nuwe verwysingsveld geskep en 'n parallel tussen Henry en Alice daargestel.<sup>65)</sup> Daarmee saam beklemtoon dit die didaktiese element in *Sewe dae*. Verwysings na legende en feëverhaal is talryk in *Sewe dae*:

(p. 36): "... iets uit 'n volkslegende... betowerde landskap."

(p. 47): "Toe Henry wakker word sing die voëltjies", ens.

(p. 54): Henry verdwaal in die "bos"; "nagmerriemure..."

(p. 77): "Hy keer sy rug op die prentjie ... die klimop, die stokrose, die plesierige vroutjie, die rooi=kopreus agter haar - ..."

(pp. 92/125): "doolhowe"; "doolhof "

(p. 109): "... prentjies uit die Kollektiewe Onbewuste"  
(dit verwys terug na pp. 97/98 waar daar sprake was van beelde wat verlore geraak het)

(p. 142): "Dit is soos daardie prentjieboekies wat mens in=kleur ..." "... 'n wêreld van sy vroeë jeug, gereed om 'n maagd, 'n ridder en 'n donker voor=werp om elke hoekie op te tower."

(p. 143): "... maagd en die blomme..., die heks en die hek=sekind."

---

65. Daar is geen direkte verwysings na situasies in *Alice-in-wonderland* in *Sewe dae* nie. Ooreenkomste wat genoem kan word is die droom=sfeer en onwerklikheid in beide boeke, die proses van ontdekking en die ontwikkeling wat in albei hoofpersone sy neerslag vind. Die vernaamste ooreenkomste lê egter in die *middele* wat in beide boeke aangewend word: ironie; parodie (van gedigte by Carroll; tipe=romans by Leroux); travestie; satire, ensovoorts. Selfs wat die didaktiek betref, is daar merkwaardige ooreenkoms. In die veel latere *Magersfontein, o Magersfontein!* word die twee Lords beskryf as Tweedledum en Tweedledee, twee karakters uit Alice-in-Wonderland.

Sodoende ontstaan 'n parallel tussen die feëverhaal en die inhoud uit die Kollektiewe Onbewuste. Soos in die feëverhaal Goed en Kwaad gedurig in konflik verkeer en Goed gewoonlik triomfeer, so is dit ook in *Sewe dae* die geval.

Die kontras Goed/Kwaad is maar een van die talle kontraste wat in *Sewe dae* voorkom en wat Henry moet probeer versoen. Jock Silberstein is die vader van Salomé wat gedurig as 'n dualistiese wese beskryf word : ontugtig en maagdelik. Jock is volgens Smuts<sup>66)</sup> die goddelike Selffiguur wat Goed en Kwaad geïntegreer het. Dit is daarom ook nie vreemd dat hy self op kontrasterende wyse beskryf word nie: breed/sag; groot/sensitief; uiters manlik van voorkoms maar praat terselfdertyd net soos Johan die homofiel in *Die eerste lewe*.<sup>67)</sup> Hy pleeg owerspel met mev Dreyer (p. 77) maar verwaarloos blykbaar die erotiese sy van sy eie huwelik (p. 41). Vanweë sy eie geïntegreerdheid is hy 'n geskikte gids vir Henry wat vir hom soos 'n eie seun word (p. 12). Uit bostaande is dit duidelik dat daar baie duidelike ooreenkomste tussen die twee "begeleiers" Juliana en Jock is. Kontraste kom wyd versprei in *Sewe dae* voor<sup>68)</sup>, maar dit is ook struktureel van die uiterste belang. In *Die Mugu* vorm "Die mugu van binne" en "Die mugu van buite" 'n middelstuk : strukturele uitdrukking van die versoening van teenoorgesteldes wat moet volg. In *Sewe dae* maak die *abstrakte outeur* van dieselfde procédé gebruik. Reg in die middel van die roman (hoofstuk 4) óók volgens die bladsyverdeling vind die byeenkoms van geestelike herbewapening-plaas.<sup>69)</sup> Hier is absolute eenvormigheid, uniformiteit en gelykheid op die oppervlakte versinnebeeld deur die universele glimlag en eenderste wit tande. Jock praat juis nou ook oor die dualisme : Goed/Kwaad wat Henry sal moet aanvaar. Die eerste siklus het basies gehandel oor die verhouding individu/gemeenskap. In die tweede trits

---

66. Op.cit., p. 167.

67. Vgl. bv. *Sewe dae*, p. 84 en *Die eerste lewe*, pp. 118/119.

68. Die openingsbladsy is voorbeeld van kontraste, bv. op leksikale vlak: argeloosheid/behendigheid.

69. Kannemeyer, op.cit., p. 62 e.v.

staan die begrip *dualiteit* sentraal. Waar dit in *Sewe dae* basies die dualisme Goed/Kwaad behels, verruim dit in *Een vir Azazel* tot die dualiteit skuld/onskuld en vind dit sy hoogtepunt in *Die derde oog* waar De Goede in feite op soek gaan na sy eie skadu of alter ego en die hele roman 'n dualiteit openbaar soos in die verwysingsveld self waar twee weergawes van die Heraklesverhaal as mitiese stramien dien.

Die *strewe na volmaaktheid* is heg verknoop met die motief van *oor-rasionalisering* in *Sewe dae*. Brutus, die volmaakte geteelde bul (en gedeelde bul!) is 'n produk van rasionalisasie met slegs "die tikkie afwyking wat perfektheid verydel," wat "supersonies, onhoorbaar" protes aanteken ook teen die hele kranksinnigheid wat onderliggend is aan sy skepping. Van hierdie skeppingsdrang sê die *vertelsinstansie* self iets : "Erns, erns, erns vir Dries met die wit lig in sy oë en die liefde in sy hart, en die malheid en die totale kranksinnigheid wat uitbundig lewe in elke skeppingsvorm" (p. 64). Ook die simmetries-geskeide blomme is 'n poging om die natuur terug te dwing tot eenvoud en volmaaktheid (p. 71). Die voormalige tuinier wat in *Die Mugu* self gestrewe het na die skeep van 'n wonderwerk - 'n kremetart in die Kaap! - raak nou so in die ban van die rasionalisasie dat hy hom uiteindelik oorgee aan die "computer". Die skerpste kritiek by monde van die *vertelsinstansie* kry ons op p. 100: "Hy sien die onvolledigheid, helaas, van die onvoltooide mens, die produk van spesialisasie, die genialiteit van die tegnoloog 'n toevallige eienskap in die samestelling van 'n andersins doodgewone gegriefde man". Die hele beskrywing van die wetenskaplike beplanning en eksperimente en die kommentaar van die *vertelsinstansie*: "Soos al die geliefde kranksinniges op die gebied van *perpetuum mobile*," byvoorbeeld laat uiteindelik nie twyfel oor die visie van die *abstrakte outeur* nie. In feite sluit *Sewe dae* soos gesê net soos *Die Mugu* nou aan by *Gulliver's Travels*<sup>70)</sup>.

---

70. Swift, Jonathan: *Gulliver's Travels* (ed. by) P. Dixon and John Chalker, Penguin, 1967.

Prof. Dreyer se liefde vir blote substansie sal in *Een vir Azazel* ontwikkel tot die negasie van enige inhoud en die verheerliking van die vormlike.

Die *numineuse* vorm 'n deurlopende motief in *Sewe dae*. Henry word op p. 14 beskryf as 'n "(j)ong man met ('n) Engelgesig", tekenend van sy onskuld. Op p. 15 verskyn die driemanskap van Bishops Court feitlik as die (geperverteerde) drie wyse manne wat hul hulde wil betoon. Malan noem hul "wyse manne" (p. 80) en "twee omgevalle boekrakke" (p. 78) waardeur hul wysheid erg gerelativeer word. Henry se aanvanklike beskrywing word op p. 28 geïroniseer as Jock sê dat slegs 'n Engel kan onderskei tussen Goed en Kwaad. Henry sal eers die duiwel moet leer ken voor hy die poorte van "die hemele kan ingaan" (p. 29) en "die priesterskap van Welgevonden" syne kan word (p. 75), erfgenaam word dus vandie huis van Levi (p. 78). Henry is een van die mense wat "behoort tot die uitverkorenes" (p. 140) en daarom kan hy oplaas vir Salome nader, geklee in sy "uniform van die engele" (p. 156), teken dat hy nou inderdaad kan begin onderskei tussen Goed en Kwaad. Henry word op p. 21 beskrywe as 'n persoon wat slegs in God glo as beskermer. In die loop vandie roman leer hy ook God ken as die verlosser. Salome kan oplaas ook gesien word as 'n Christusverskyning wat die vrede bring en volkome versoening kan bewerkstellig, die Sjekina van die Kabbaliste. Tydens die seksuele inisiasie ervaar Henry slegs die tegniese sy van die liefde (p. 120), maar geen emosie nie. Met die verskyning van Salome ervaar hy die eros (liefde vir die vrou) maar ook agape (die liefde vir God). Die God van beskerming word 'n God van liefde wat slegs in volle oorgawe bereik kan word.

Dit is juis treffend dat hierdie transendensie bereik kan word terwyl Henry geklee is in 'n *uniform*. Die motief van *patroonmatigheid en uniformiteit* is belangrik in die eerste siklus en in *Sewe dae* waar dit weer eers 'n negatiewe konnotasie het (vgl. die patroonmatige bestaan (pp. 10; 13; 27; 57); die uniformmotief (pp. 27; 60; 73, 118), ensovoorts). Die uniform waarin Henry ten slotte geklee gaan, dui daarop dat hy kollektiwiteit aanvaar het, maar beteken ook dat sy opname in 'n hoër orde (engele) nou op hande is. Die positiewe konnotasies wat ten slotte daaraan geheg word, staan dus in kontras met die voorafgaande en speel mee in die klimakswerking van die slottoneel.

Uit die bostaande motiewe blyk 'n uitgebreide verwysingsveld. Kannemeyer gaan ook in detail in op die Heksesabbat en -kultus as verwysingsveld van hierdie roman.<sup>71)</sup> Van werklike mitologiese onderbou is hier nie sprake in die sin van 'n mite wat as stramien dien vir die hele verhaal nie. Swanepoel beweer wel dat die mite van Minos as verwysing dien.<sup>72)</sup> Enersyds is Henry self die minotaurus "vasgevang binne die geskepte labirint waaruit hy nie kan ontsnap nie; andersyds is dit sy eie beskerming teen die magte van buite". Miskien is daar 'n sterker saak uit te maak daarvoor dat Henry veel eerder die Theseus-figuur is wat van sy blindheid ontslae raak (p. 143) en die doolhof oorwin (p. 153) juis gewapen met sy (wol)baadjie. Die tweeledige Minotaurus is voorts maklik identifiseerbaar met Brutus, die tweekleurige bul, wat Henry op p. 147 rakelings mis in sy woeste vaart. Hierdie verklaring is ook geredelik te versoen met die motief van soeke wat in feite dié konkrete verhaal-motief (W.Blok) is.<sup>73)</sup>

---

71. Kannemeyer, *op.cit.*, pp.29 en 72 e.v.

72. Swanepoel, P.H., *op.cit.*, p. 110.

73. Blok, W.: *Verhaal en lezer : een onderzoek naar enige struktuuraspecte oor "Van oude mense, de dinge die voorbijgaan" van Louis Couperus*, Groningen, 1969.

Prospeksies in *Sewe dae*

Die verwysings na ander werke in die tweede trits kan byna hiërargies georden word. Ons kry eerstens die herhaling van *beskrywings*, bv. die Harris-tweedbaadjie waarin verskeie karakters geklee gaan. Dit is bykans 'n uniform van die fyngeklede heer (*Sewe dae*, p. 16) soos Jock en later (p. 86, *Azazel*) Henry: "Hy is netjies aangetrek in die uniform van 'n ryk boer : suedeskoene, 'n goedgesneë kakiebroek, 'n Harris-Tweedbaadjie en kravat wat net bokant sy syhemp uitsteek". In *Die derde oog* is dit die brigadier wat 'n Harris-tweedbaadjie aan het en "besonder deftig (lyk) met 'n bypassende syserp om sy nek" (p. 76). Dit is bepaald nie 'n lukraak skakeling nie, want al hierdie karakters is in die betreffende boek prototipes van die orde. 'n Blote beskrywing, soos dié van die tuinier wat as "God van Olympus" beskryf word (*Sewe dae*, p. 148), wen aan belangrikheid in die sikliese verband. Steenberg beweer dat Welgevonden in *Een vir Azazel* 'n parallel is van Olympus, die woonplek van die gode. In *Sewe dae* word dit slegs tersluiks genoem - in *Die derde oog* is dié verwysing weer belangrik : De Goede keer terug na Welgevonden en word dus soos Herakles opgeneem in die ryk van die gode (Olympus).

Benewens *beskrywings* word ook *situasies* herhaal of uitgebrei. 'n Sprekende voorbeeld is die luksuese ete in *Sewe dae* wat in *Die derde oog* ontwikkel tot 'n smulparty in die egte Middeleeuse tradisie van 'n Brueghel. Alleen al uit die vergelyking wat so ontstaan, blyk die toenemende verwording en vraatsug. Dit is egter nie alleen *beskrywings* en *situasies* wat herhaal word nie, maar ook *motiewe* en *temas*. *Beskrywings* en *situasies* is op die vlak van die stof. *Motiewe*, *temas*, *simbole* en *idees* is op 'n hoër vlak van abstraksie, aldus Maatje se onderskeiding wat reeds in vorige hoofstukke ter sprake was. Daar is dus 'n hiërargiese ordening, volgens Schmid se skema, van die vlak van die *vertelsinstansie* tot by die vlak van die *abstrakte outeur*. Anders gestel : die *abstrakte outeur*, uitgaande van 'n *idee*,

kies 'n vertelprocédé (en dus *vertelsinstāsie*) waartydens die *idee tematies* vergestalt word. Die *tema* as abstrakte boodskap is 'n soort samevatting van die *stof*. Maatje (1977, 239) beweer daarom ook dat by *tema* die gedagte porheers om die veelheid onder één noemer te bring.

*Sewe dae* is nie alleen kontrolebron waarna gedurig terugverwys moet word nie; in feite lê die tematiese kerne van beide *Azazel* en *Die derde oog* daarin opgesluit. Op p. 93 van *Sewe dae* bespiegel Jock oor die oplaaiing van die borse en probeer hy bepaal wie die skuld daarvoor moet dra. Hierdie soektog na die skuldige vorm die *sluitmotief* van *Azazel* waar daar in die loop van die roman op die spoor van Opperman in "Spermutasie" gesoek word na die skuldige en universele skuld onder die loep geneem word. Oplaas blyk dit ook dat die huidige wêreld in albei gevalle die skuldige is. Die *sondebokmotief* word in *Sewe dae* ook ter sprake gebring wanneer Jock sê dat die Afrikaner in die moderne tyd die Jood as die sondebok vervang het (p. 118): "Julle is skuldig in die oë van die wêreld..." Dit is dan ook treffend dat juis die kind uit 'n Joods-Afrikaanse huwelik in *Azazel* die sondebok word waardeur die tydloosheid van die sondebok blyk en die ou (Jood) en nuwe (Afrikaner) verpersoonliking van die sondebok in een karakter saamgetrek word.

Op p. 127 van *Sewe dae* sê regter O'Hara: "Veronderstel Jock het gelyk (...) dat die balans verstoort is, dat die verwaarloosde skaduwee in ander gedaante na vore kom, dan is dit ons plig om dit te besweer : om dit tot die bewussyn te bring, te sien en te konfronteer. Die skaduwee en die lig moet duideliker word." Dit is die opdrag waarmee De Goede opgesaal word in *Die derde oog*.

#### Een vir Azazel

Die *motief* van die numineuse, van God as mitologiese figuur, figureer reeds in *Sewe dae*. In *Een vir Azazel* figureer

dit egter veel sterker. Vgl. bv. die beskrywing van De Goede as "'n brons god" in sy koninklike gewaad (p. 53) en "jong god" (p. 59). Hy is die kampvegter van die gemeenskap, 'n "Atletiese half goddelike figuur" (p. 139) wat die paradys vir die gemeenskap moet herwin (p. 153), want volgens dr. Johns is dit 'n feit "dat die bese nog altyd oorwin is deur die seun van 'n god by 'n mensevrou - Herakles en Christus ..." (p. 65). Die dood van Lila word deur dr. Johns implisiet gelykgestel met die ontering van die maagd, hoewel sy 'n slet was (p. 159: "Deur 'n alchemie in hulle massa-gedagtegang word die hoer 'n maagd en die nimfomaan 'n bedreigde nimf"), en hierdie "oortreding teenoor God en die gemeenskap" (p. 49) is die bedreiging van die paradys (ook pp. 34; 36). Dit is ironies dat die mitologiese heldefiguur, De Goede, as 'n moderne Herakles die gemeenskap moet help om hul *Paradys* te herwin! Dit dui al op die geperverteerde paradys wat hier bestaan. Verskeie van die ander karakters word ook in numineuse terme beskryf: Dries praat "met die wrang sinisme van 'n priester" teenoor sy "bekeerlinge" en waan homself as uitverkorene (pp. 78; 95 en 125). Mev. Dreyer word getransformeer tot die orakel van Delphi met haar niksseggende uitsprake (pp. 115; 119); Jock Silberstein word beskryf as die Stigter, feitlik as Skepper van Welgevonden (p. 168). Al hierdie figure word in die werk geparodieer. Net soos Henry 'n geloofsprong moet waag, kom alles in *Azazel* tot versoening in die naam van *God*. Reeds in *Sewe dae* is dit duidelik dat die heil slegs in eenwording met die skepper te vinde is.

Uit die noue verband tussen *Sewe dae* en *Azazel* blyk dit dat die samehang tussen enkelwerke in hierdie trilogie veel groter is as wat die geval was met die eerste siklus. Die eerste lewe van *Colet* en *Hilaria* was ewe-eens nou geskakel, maar die binding was nie so heg dat *Hilaria* onverstaanbaar sou word sonder gedurige terugkoppeling na *Colet* nie. Die verband *Azazel* / *Sewe dae* is veel hegter en kompleks. Nie alleen word karakters van die een werk na die volgende

oorgedra nie, maar ook die ruimtelike begrensing bly dieselfde. Indien die leser as die struktuurvoltrekkende faktor nie as't ware stap vir stap die ruimte-beskrywing vergelyk nie, sal die hele verval van Welgevonden nie so duidelik uit die verf kom nie en sal veral satiriese aspekte sy aandag ontsnap.<sup>74)</sup> Ook tematies is *Azazel* 'n voortsetting van *Sewe dae*.

Die Welgevondenplaas is gedeeltelik oorgeneem deur die Welgevonden-stigting. Ook as gevolg van hul eksperimente op bykans alle gebiede het die bewoners Welgevonden in die agtien jaar wat verstryk het ná *Sewe dae*, 'n gedaanteverwisseling laat ondergaan. Slegs deur 'n punt-vir-punt vergelyking blyk werklik die omvang van die verval, aftakeling en verwording wat hom voltrek het in die tyd wat verloop het sedert Henry en Salome se huwelik. Die beskrywings op p. 11 en p. 13 dui op die verwering wat ook sy merk gelaat het op die eens slanke Mrs Silberstein (pp. 17; 47; 49, ensovoorts). Die belangrikste ruimtes in *Sewe dae* het in *Azazel* blote vorm sonder inhoud geword: die kamer van bieg het sy helende krag verloor (p. 22); die swembad se beton is droog en verkrummel en aktiewe ontbinding het begin (p. 39); die simmetriese blomtuin is toegegroeï deur onkruid en die blomme uit *Sewe dae*, eens simmetries gedeel, het nou verbaster (pp. 46; 112). Die huis is met vernis en lak van verdere verwering gevrywaar en die bymekaarkomsaal het nou 'n pakhuis geword van onfunksionele rommel (pp. 46/47); die stooktenke is nou leeg (p. 87) en die wynkelder het 'n museum geword (p. 108). Die hoogtepunt in hierdie verwordingsproses is die feit dat hierdie wynplaas geen wyn meer produseer nie en dat Glutamic acid en Theamin die plek ingeneem het van die natuurlike produk van die wingerdstok (p. 111) en by implikasie drankmisbruik die plek ingeneem het van die matige gebruik van wyn. Die natuurlike lewe wat

---

74. Sien Elize Botha, op.cit., p. 434.

al in *Sewe dae* begin sterf het (p. 13), het hier finaal afgesterf en alles is op ironiese wyse vernietig "om 'n permanentheid te verseker" (p. 47). Totale vernietiging moet agteruitgang dus verhoed! Die mere is nou bevolk met plastiekswane en die eens vitale bul, Brutus, se nasaat is 'n pervertering en parodie van al die natuurlike eienskappe van 'n bul. Juis deur die strukturele markering van hierdie bul-episode (bladsygewys in die middel van die roman) word hierdie motief van regressie en verval duidelik aangemerks as belangrik. In *Sewe dae* se strewe na volmaaktheid was daar nog altyd 'n "matematiese vrolikheid" te bespeur; op Welgevonden, 18 jaar later, is daar wetenskaplikes werksaam "wat in altwee rigtings spesialiseer en groei en verval ewe fassinerend vind" (p. 55). Die aftakeling van Pastoor Williams is in hierdie verband interessant. As simbool van die vormgodsdienst word hy genadeloos afgetakel en van sy uniform (teken van sy orde-gebondenheid) gestroop, totdat hy volkome naak is. Daardeur word die vormgodsdienst natuurlik gesatiriseer. Pastoor Williams ondergaan egter ook 'n teenoorgestelde proses van evolusie, te wete identifisering met die natuur, in so 'n mate dat hy oplaas volkome tuis op die gras 'n sonbad neem (p. 152). Hy word dan summier deur De Goede, die kampvegter van die Welgevonden-stigting (die orde), in hegtenis geneem. In hierdie onnatuurlike wêreld word die natuurlike verafsku - ook 'n rede waarom die Reus, die primordiale wese, die natuurkind wat hom daagliks in die water was, deur die gemeenskap van Welgevonden verafsku word. Maar die primitiwiteit, die oerkragte wat hierdie gemeenskap wil onderdruk, wreek hom oplaas juis op hierdie gemeenskap, en Welgevonden self word as 'n bloeddorstige vampier beskryf (p. 168). Soos Smuts tereg sê: Welgevonden self word die monster wat die Reus uitgewis het en sal altyd 'n nuwe slagoffer moet vind om versadig te bly.<sup>75)</sup> In Welgevonden is die chaotiese (die Onbewuste) onderdruk en dit gee aanleiding tot 'n proses van enantiodromia waardeur chaotiese magte hulle wreek op die orde. In hierdie proses

---

75. Smuts, op.cit., p. 173.

is dit ironies dat Adam Kadmon, die primordiale wese, die sondebok word soos Christus. Dit is slegs Jock Silberstein wat deurgaans die Reus beskerm en oplaas hom met sy hande die onnoembare Naam van God laat vorm, hom dus neerlê by die wilsbeslissing van "die ewige Heerser van die onverstaanbare Heelal" (p. 168). In hierdie proses van satirisering verdoem die *abstrakte outeur* die gemeenskap en sy kampvegter(s).

Die verbygaan van die tyd het ook sy letsels gelaat op die opnuut figurerende karakters wat een en almal slegs karikature van hul vroeëre self geword het. Uit die lys kampvegters van die orde wat aan verval onderworpe was, kan regter O'Hara geld as 'n pikante voorbeeld. Hy is nou 'n seniele inwoner wat slegs by tye 'n "lucidum intervallum" belewe. Dr. Johns is slegs "'n ingekrimpte stukkie oppervlakkige wysheid wat illusies skep en vernietig ..." (p. 39); die Reus "'n monsteragtige afwyking van die normale" (p. 37) en mev Dreyer is 'n pervertering van 'n fortuinvertelster (p. 116). Uit talle beskrywings blyk dit dat ook Jock nie die tand van die tyd vrygespring het nie en dikwels word hy as 'n patetiese verdwaalde "wandelende Jood" beskrywe (vgl. pp. 43; 45).

Episodes in *Sewe dae* word deurgaans in herinnering geroep deur parallelle situasies in *Azazel*: op p. 77 roep Dries se toespraak die belangrike bulepisode in *Sewe dae* op. In feite is Dries se teelbeleid ewe absurd as dié van Oom Giepie en slaag hy daarin om slegs 'n patetiese bulletjie voort te bring. Op p. 87 word Henry en Jock se bevrydende spoeg in *Sewe dae* in herinnering geroep met dié verskil dat die stooktenk nou leeg is en die spoeg nie eers die grond bereik nie, wat nog te sê "oor die wêreld heen versprei" (*Sewe dae*, p. 30). Die gradeplegtigheid met sy plegstatigheid kontrasteer met die slotbyeenkoms in *Sewe dae* ook wat betref die feit dat dit basies die sluitstuk van die roman is. Waar daar in *Sewe dae* "die beeld van

waarheid in gelid van die liefde" (p. 156) was, is daar in *Azazel* sprake van "die angs in gelid van die vernietiging" (p. 161). Ook die kamer van bieg (p. 22) het sy helende krag verloor in *Azazel*. Die konstante in albei boeke is egter net so belangrik en dit is die reddende genade van die Naam van God, die *transendensie* wat verlossing beteken. Ook in die sluitstuk van die tweede trits, *Die derde oog*, is dit die enigste reddende faktor.

Die hele motiewe-kompleks *onfunksionaliteit, nabootsing en illusie*, is 'n belangrike bindmiddel in die tweede trits. Die hond word beskryf as 'n "nuttelose eindproduk" (p. 11); die wandeling as "doelloos" (p. 11); die fontein as nagemaak en as 'n gekamofleerde reservoir (p. 13) en die grasperk as gesimuleer (p. 28). Henry van Eeden boots 'n boer na deur sy uniform (p. 86) en selfs nie eers die Bantoe-komberse is handgemaak nie, maar is vervaardig in 'n fabriek te Ladybrand (p. 100). Die hele wêreld van *Azazel* is 'n parodie van die buitewêreld, 'n skynwêreld waarin mense hul eie illusies skep. Van die belangrikste karakters word slagoffers van die illusionêre: Mrs Silberstein leef in "glasbedrog" (p. 48); die gaste "onder(!) 'n sinsbedrog" (p. 132); De Goede dink verkeerdelik dat Hope nie 'n inwoner is nie en op haar beurt ervaar Hope weer 'n skynverkragting (p. 139). Hierdie motief bereik sy hoogtepunt met die steniging van die Reus : die illusie wat geskep word dat die reus aanvaar word en deel het aan die spel (p. 160). Hierdie motief groei in *Die derde oog* uit tot een van die sentrale motiewe, tewens simbool, naamlik die Oita:shopping centre en mikrokosmos waar alles te koop is en waarin die mens vrylik sy illusies kan najaag. Hoewel dit die illusie skep van 'n hemel op aarde, word dit deur die *abstrakte outeur* duidelik uitgebeeld as 'n onderwêreld, 'n hel waarin die mens reddeloos kan verdwaal. In hierdie ruimte is begrippe soos moraal en sede, normaal en reg, selfs God, totaal afwesig en dood. Hoewel hierdie proses sy hoogtepunt

bereik in *Die derde oog*, kan die ontwikkeling daarvan op die voet gevolg word in die tweede trits. *Azazel* beeld van meet af 'n ander gemeenskap en norme as die in die reeds verworde *Sewe dae* -wêreld. In die Welgevonden van *Azazel* het die huisies van ontug oorbodig geraak omdat ontug en seksuele verkeer self alledaags geword het. In die hele strewe na gemeganiseerde orde het individualiteit en privaatheid uitgediende begrippe geraak soos blyk uit die glashuise waarin elke beweging, hoe intiem ook al, sigbaar is. Selfs die hooggeplaaste besoekers word sodoen=de *onder waarneming* geplaas ten tye van hul besoek aan die gestig wat Welgevonden in feite is.<sup>76)</sup> Hierdie "parodie van die buitewêreld" waarin 'n speurdersersant protokol handhaaf teenoor 'n kranksinnige regter, word beeld van die moderne wêreld wat op sy beurt parodie is van 'n vroeëre bestaan toe die mens nog kontak gehad het met sy Onbewuste.

In hierdie Welgevonden-wêreld het alle individualiteit dus paradoksaal verlore gegaan in juis die strewe om die belange van die individu voorop te stel. Mon Repos en die absurde kleuraanduidings is in feite 'n in-werking-stel van Julius Johnson se vroeër verwoorde ideale: 'n "welfare-maatskappy", véél groter in omvang as die een wat al reeds in *Sewe dae* vergestalt is.

Sonder hergeboorte, sê dr. Johns, "word die mens gedwing om 'n sondebok te soek uit verweer teen die vernietigende ingryping van die chaotiese magte, dit wil sê om sy gevoel van frustrasie oor die mislukking van sy orde vir homself geldig te maak." En, vervolg hy, "hoe minder ons in staat is om blaam te werp, hoe groter is ons behoefte aan 'n sondebok".<sup>77)</sup> In *Azazel* word die Reus die voorwerp waarop almal hul haat en frustrasie projekteer vanweë sy andersheid in voorkoms en omdat die oerkragte wat in hom beliggaam is, deur almal as dreigend ervaar word. Daarom is hy, in die

---

76. Vgl. ook : Cloete, T.T.: "Speurverhaal geskoei op lees van Silbersteins", *SAUK Bulletin*, 23 September 1964, p. 4.

77. p. 90.

woorde van dr. Johns, die tragiese figuur "wat die skuld op hom trek om ons haat of verdriet vir onself geldig te maak" (p. 91). Die betekenis van die feit dat *dr. Johns* se woorde nou tot motto gemaak word, lê daarin dat die leser hom sodoende onmiddellik aanvaar as "spreekbuis" van die *abstrakte outeur* en dus op sleeptou geneem word deur die onbetroubare karakter. Dit is 'n tipiese procédé van die satirikus dat die leser slagoffer word (satiriese objek dus) van sy verskuilde aanval. Uit die voorafgaande blyk dit wat in *Azazel* gebeur, 'n verdere ontwikkeling is van wat al in embrionale vorm in *Sewe dae* aanwesig was; trouens gevolg is juis van die onsuksesvolle hergeboorte van Henry - die onvermoë van hom om die eenwording met Salome te laat uitreik na iets meer as lyflike eenwording.

Die tweede trits is in vele opsigte 'n ontwikkeling van en voortgang op die eerste siklus óók wat betref strukturele aspekte. Daar was reeds sprake van die veel bewuster strukturering in die tweede trits en van die feit dat 'n eksterne "verwysing" struktuurbepalend is. In die geval van *Azazel* is dit die sogenaamde heptagonale vraagstelling van Quintilianus. Deur die bewuste afwyking van die patroon word die "waar" en die "waarom" beklemtoon deur die *abstrakte outeur* in sy strukturele aanbod. Die plek word herhaal omdat beide die Reus en Lila se lyke op dieselfde plek gevind word (vgl. Jock se gedagtes p. 17: "onrustig met die wete dat patrone herhaal word, dat elke gebeurtenis neig om 'n eggo te vorm na sy eie beeld"). In albei die gevalle het die "Waarom?" ook dieselfde antwoord: Lila en die Reus is op die psigologiese vlak slagoffers van die gemeenskap wat hierdie persone (onderskeidelik) kollektief verkrag en vermoor het. Daarom word albei se lyke uit die water gevis asof dit uit die diep Onbewuste na die oppervlakte opgekom het. Die reus en Lila is beide 18 jaar oud en is dalk albei kinders van Henry (vgl. die beskrywing op p. 89 van 'n broer en suster). Hieruit blyk 'n duidelike herhalingsbeginsel asof elke gebeurtenis of karakter 'n teenhanger het

en dinge eindeloos gedupliseer word. Die meturgeman, dr. Johns, sê in hierdie verband op p. 61: "Lewe is beweging... (d)aar is geen begin en geen einde nie". Dit word op die vlak van die struktuur geëggo.

Dit is duidelik dat die *abstrakte outeur* doelbewus die begin en slot op mekaar laat inspeel en die ontdekking van die Reus se lyk laat plaasvind aan die begin van die roman. Vergelyk byvoorbeeld : p. 167: "Die wind het alreeds *die* plastiekswaan oor die gras gewaai en 'n geswolle ewebeeld as spoor gelê" (my kursivering), met:

p. 17: "'Dis 'n plastiekswaan', herhaal Jock Silberstein ... Die Swaan se dubbelgangers - wit, vaalgrys en opgeblase - dobber rigtingloos voort" (my kursivering) en

p. 168: "Die kelder dreun onder die vernietigende aanslag om die bese geeste te verdrywe; die geraas herhaal die angskreet van die maskers; dit probeer tevergeefs die

vraag in die hart van die stigter uitwis; dit is ewe betekenisloos as die stotterende geluide van die held by die deur" met pp. 22/23: "Presies teen sonder begin die

geluide... die vergete ritueel van die Jood van Tipoli" "En buitekant die deur gelok deur die geraas, luister speurdersersant Demosthenes H. de Goede (...) Hy is nie gebore in staat om 'n sin te formuleer nie".

p. 21: "Wat is waar?" Wat is nie waar nie? Wat het gebeur? Hoekom het dit alles gebeur? Hoekom eindig of begin dit hier?

Jock vind die lyk teen die middag van die tweede dag, want die reus sterf die vorige aand laat (p. 167). Die "Adon 'Olam ter ere van God as die ewige Heerser van die onverstaaanbare Heelal" (p. 168) klink dus op die oggend van die derde dag en daardeur kom 'n parallel tot stand tussen die Reus en Christus, 'n procédé (parallel-skepping) wat in die eerste siklus al voorkom. As sondebokfiguur sterf hy soos Christus vir 'n gemeenskap se sondes, maar hier (behalwe in die geval van Jock) met geen reddende uitwerking op die

gemeenskap nie; immers: "daar is geen begin en geen einde nie" (p. 61); op Welgevonden is alles 'n "nimmer eindigende sirkel" (p. 18) 'n "onverstaanbare sirkelgang" (p. 21), en die ware tragedie lê daarin dat die gemeenskap wat hom nie kan versoen met die argetipiese inhoude in die Kollektiewe Onbewuste nie, telkens op onafwendbare wyse sy sondebok sal moet vind. Dit is daarom, nie vreemd dat nie net die struktuur dié sirkelgang voltrek nie, maar dat ook beskrywinge in die roman self daarop dui: "Draaikolk" (p. 17); "in die rondte begin beweeg" (p. 18); "ringmuur" (p. 27); "omsirkel" (p. 28); "om en om" (p. 28) en p. 80: "Sirkel; herhaling; ovaalvormig en rond".

Een van die leitmotive (leimotiewe) in *Azazel* is die *waterbeelde* wat, net soos in *Sewe dae*, positiewe en negatiewe implikasies het. Uiteraard vorm hierdie motief 'n sterk bindmiddel tussen hierdie twee romans. Die waterbeelde kom nie alleen deur die hele roman voor nie, hulle oorheers dikwels die Welgevonden-landskap en lewer kommentaar op die gebeure feitlik soos 'n Griekse koor in 'n klassieke drama.

Die water het dikwels 'n negatiewe konnotasie, en omdat die maskers waardeur die water vloei, feitlik vermenslik word, raak dit amper kommentaar op die Welgevondengemeenskap. Die maskers het druipende monde (p. 13); hulle kwyl (p. 13) en spoeg (pp. 13; 22) en soos die mag van die water toeneem, bulder hulle (p. 32). Oplaas "oorheers hul die landskap van Welgevonden - want hulle het stem gekry" (p. 32). (Dit is ook die water wat juis Welgevonden isoleer waardeur die verband met die *Decamerone* versterk word.) Die water "raas" byvoorbeeld op p. 83 as 'n oordeel oor die gebeure en voortdurend begelei dit die gebeure (bv. pp. 87; 105; 113; 126 en 128). Die "vermensliking" en die gepaardgaande simbolisering se belang kom na vore op p. 44. Jock beklemtoon die Reus se onskuld en kinderlikheid en veral sy liefde vir Lila waarna dié waters feitlik onmiddellik as "korrektief" oor "die hele Welgevonden ruis". Tydens die steniging

ervaar die Reus ook dat die waters raas en daarmee verloor dit sy reinigende effek (p. 137). Ook water in die vorm van stoom verloor sy reinigende waarde (vgl. die kamer-van-bieg-episodes: pp. 22; 109; 110 en 157). Op p. 155 dreun die maskers eentonig. Die hoogtepunt in die beskrywing is pp. 167/8 waar die Reus "sy laaste reis op die rumoerige stroom begin". Die Reus word al groter en die maskers vind dit al moeiliker om hom deur te laat. Hy is op pad na die fontein (bron) en psigologies gesproke word die skuldlas wat hy dra al hoe groter sodat hy met moeite deur die maskers uitgespuug word.

Water het egter ook 'n positiewe aspek in *Azazel* en dan veral in die sin van water as reinigingsmiddel (purifikasie), net soos in *Sewe dae*. Hierdeur word die onskuldige Henry en die onskuldige Reus gelykgestel, uiteraard 'n belangrike interpretasie - hulp. Hul sukkel albei voortdurend en met toenemende moeite om hulle van die bose te reinig. Reeds op p. 22 verloor die water sy reinigende funksie (as stoom), maar as gevolg van die struktuur van *Azazel* is dit in werklikheid laat op die vlak van die *fabel* (Blok). Dit is ook belangrik om te onthou dat die Reus in die kamer van bieg niks het om te bieg nie.

Vgl. p. 35: "Jy was jou in die water wat na die fontein toe kabbel. (Dit praat oor die klippies; ronde, lokkende geluidjies wat van orals kom). Jy skop aan weerskante van die maskers vas, druk jou lyf teen die monde en béúr teen die stroom. Die pratende water spat van jou lyf af, bóóg oor jou skouers en fontein teen die son. Dan is jy gereinig van die smet". Water is sterk en kan jou meesleur, maar 'n mens kan die krag daarvan op voordelige wyse inspan, byvoorbeeld as reinigingsmiddel. Vergelyk ook p. 41 waar die water weer vloei en 'n vroeëre toestand herstel word deur die ingrede van die held wat deur die gooi van die klip (p. 40) skynbaar 'n verstopping uit die weg geruim het. Daar is verskeie voorbeelde van "ablusie-tonele" in *Azazel*: p. 44; p. 77; p. 135: "... hy wag teësinnig-verlangend op die

bloedskendige worsteling wat sy reusekrag drink en hom dan uitgeput toelaat om te slaap tot die volgende dag met die belofte van reiniging deur stromende water." Daarom wend die reus hom na die waters (p. 163) as toevlugsoord en reinigingsplek en oplaas is sy sonde inderdaad afgewas en sy smet (p. 168: "Die rooi lint om sy nek is deur die waters spierwit gewas").

*Een vir Azazel* se hegte skakeling met *Sewe dae* is egter nie net die gevolg van *retrospektiewe skakeling* nie. Nie alleen *Die derde oog* word al in die vooruitsig gestel nie, maar die veld word al gebrak vir 18 - 44 uit die derde trits. *Azazel* is nie alleen die middelste boek van die tweede siklus nie, maar is ook die middelste boek van die groter siklus. Dit is daarom nie vreemd dat dit oopstaan na die eerste en derde siklusse nie, hoewel dit geensins beteken dat die kleiner siklus se selfgenoegsaamheid aange-tas word nie. Die ander twee siklusse resoneer as't ware mee. Soms gebeur dit deur woorde en begrippe wat later in 18 - 44 sentrale motiewe word: "L'inconnue" (p. 27) en "Wiking se oë" (p. 31). Uit *Azazel* blyk 'n bykans obsessionele be-langstelling in die jaargetal 18. Die gebeure vind plaas 18 jaar ná *Sewe dae*. Die reus, Lila, Hope en Prudence en die witgesigmeisie is of was almal 18 jaar oud (blykens 18 - 44 op die rand van volwassenheid). Henry was 27 jaar in *Sewe dae* en is in *Azazel* 45 en betree finaal die fase van middeljarigheid soos dié tydperk genoem word in 18 - 44.

*Azazel* roep deur herhaling van beskrywings en selfs tonele dikwels *Die Mugu* op: (p. 71): "malocchio" - *Die Mugu* p. 11; (p. 87): "... soos miere deur die stigting trek" - *Die mugu* (p. 14 "miernes ... borrel"); (p. 91): Die ge-sprek oor orde en chaos roep *Die Mugu* op; (p. 97): spesi-fieke verwysing na Julius Johnson wie se ideale hier in vervulling getree het. Die steniging van die Reus (p. 159) roep Juliana se "steniging" op in *Die Mugu*. Sodoende word hierdie twee argetipiese Selffigure ook pertinent geskakel.

Daar is reeds gewys op die eksplisiete skakeling met *Sewe dae*. Daar is egter ook talle voorbeelde van implisiete skakeling. Op p. 63 word deur dr. Johns gesê: "Dis eien-aardig (...) dat ons almal op Welgevonden Lila se ma beken het (...) iemand het bloedskandelik onwetend by sy dogter of suster geslaap." Lila is die bleekgesigmeisie in *Sewe dae* wat Henry seksueel inisieer. As gevolg van die sonde van *Sewe dae* is 'n bloedskandelike verbintenis aangegaan in *Azazel*. Almal dra die skuld; daarom soek almal 'n sondebok.

Regter O'Hara gaan in *Azazel* geklee in die uniform van 'n lykdraer uit die groot pes (p. 69). Dit dra hierdie motief as't ware uit *Sewe dae* in *Azazel* in. Op p. 124 is die koringkriek ook aanduiding van die pes. Die Jode wat in die Middeleeue die pes sou veroorsaak het en as sondebok aangedui word in *Sewe dae*, word ook in *Azazel* (p. 125) bestempel as "(d)ie onheilige verbond (...) (d)ie vuil samerotting!" Dit is ook opmerklik dat 'n Jood, Adam Kadmon Silberstein (nie Van Eeden nie!), die sondebok word.

Die begrip "geslepenheid" is baie belangrik in die slothoofstuk van *Sewe dae* en dit word 'n (self)opdrag aan Henry om dit te ontwikkel. In *Azazel* kom dit weer dikwels ter sprake en is dit allermens 'n positiewe eienskap. Vgl. pp. 52; 66; 79 en 127 waar dr. Johns beskryf word met sy "uitdrukking van geslepenheid tussen die rimpels".

Die skeppingsdrif kom in *Sewe dae* herhaaldelik na vore, maar groei feitlik uit tot 'n motief in *Azazel* waar Dries, Henry en die skeppers van die stigting gedurig wil skep en herskep. Op pp. 138/9 word die skeppingsdrif van Hope beskryf in baie dieselfde terme as dié van Swartjan in *Sewe dae*. Net soos Satan self, is Hope onvrugbaar (soos dit uit *Die derde oog* blyk) en sal haar skepping nooit voltooi word nie. In hul poging om 'n paradys te skep op Welgevonden (en later in Oita) is die maatskaplike ingenieurs

paradoksaal slegs in staat om alles wat natuurlik en sinvol is, te vernietig. Veral die onskuld en liefde wat die paradyslike bestaan gekenmerk het, bly in die slag. Implisiet word al hierdie skeppers met Satan gelykgestel as totaal steriel. Uit die sikliese skakeling van die boeke in die tweede trits blyk hierdie uiters belangrike motief (en interpretasiesteun) duidelik.

*Prospektiewe verwysings* na *Die derde oog* kom ook uitgebreid voor in *Azazel*. Die begrip "kampvegter vir die gemeenskap" en beskermer van die orde kom dikwels voor (pp. 69; 91 bv.). In *Die derde oog* behels sy opdrag die vind van die helhond Gudenov, om die orde te vrywaar van verder ondergraving deur hierdie man. Op mitologiese vlak word De Goede 'n Heraklesfiguur wat as kampvegter vir die gemeenskap sy laaste taak aanpak. Daar is egter veel eksplisiete skakeling: dr. Johns se uitnodiging aan De Goede om eendag weer 'n besoek aan Welgevonden as gas van die Stigting te bring (p. 122), word bewaarheid in *Die derde oog* waar De Goede oplaas sy dae slyt op Welgevonden. Die gevoel wat by De Goede bestaan dat die vervolger hom één voel met die vervolgte en dat albei pionne is in die spel (*Azazel*, p. 152), is in *Die derde oog* net so sterk aanwesig en word die vervolger en vervolgte inderdaad keersye van dieselfde munt. Van Rensburg wys ook op die drome van De Goede wat letterlik in *Die derde oog* in vervulling tree.<sup>78)</sup>

Ten slotte iets oor *die vertelpunt*. Die *vertelsinstansie* identifiseer hom op verskeie plekke met die gebeure op 'n heel opvallende wyse. Op p. 28 praat hy van "'n gemoedelike oorsig van 'n onbekende lewe, dobberend, soos ons ook, tussen genade en die greep van die bose" (my kursivering). Op p. 40 is daar sprake van "ons (...) polisiekolleges" (my kursivering) waardeur bedoel word Suid-Afrikaanse polisiekolleges. Dieselfde beskrywing kom voor op p. 51: "Ons

---

78. Op.cit., p. 24.

polisiekolleges onderskryf met kloosters die selibatêre toewyding aan staat en God onderskeidelik." Ook op p. 115 stempel die *vertelsinstansie* hom as 'n Suid-Afrikaner: "Alles dui daarop dat die dag haas ten einde kom (...) en sal later oorgaan tot 'n skelrooi wat *so tipies van ons land is*" (my kursivering). Was die perspektief dié van die knolskrywer, sou dit geensins opgeval het nie; dit is egter opvallend dat in 'n verhaal wat neig na die *personale verteller*, die *vertelsinstansie* sy direkte intrede in die werk maak - 'n procédé wat in feite meer hoort by die *ouktoriële vertelling*.<sup>79)</sup> Dit is bevestiging van die uit-sprake wat ons gemaak het in verband met die betrokke ver-teller teen die slot van *Sewe dae*; 'n betrokke verteller wat die karakter vergesel en rig.<sup>80)</sup> Resente studies wat op fokalisering klem lê, soos dié van Mieke Bal en Gérard Ge-nette, sou met vrug in hierdie verband betrek kon word vir 'n détailstudie van die *vertelsinstansie*. Die perspektief in *Sewe dae* en *Azazel* is dié van 'n gewone (sondige) mens wat nie van 'n "vantage point" beskryf nie en toenemend betrokke raak. Hy is ook duidelik ruimtelik geanker en ~~skryf~~ skryf en beskryf as Suid-Afrikaner. Die vertelpunt in die tweede trits vorm dus ook 'n voorbereiding vir die derde trits (en *Magersfontein*) waarin persoonlike betrokkenheid voorop staan en die Suid-Afrikaanse ruimte self ontgin word: in *Isis* is die ruimtelike verkenning van bv. die Karoo telkens verkenning van die eie psige.

### Die derde oog

Die verhaal van *Die derde oog* is 'n gemoderniseerde weer-gawe van Herakles se twaalfde taak: die vind van die hond, Cerberus, in die onderwêreld (Hades) met die opdrag om hom

-----

79. Die sg. *alomteenwoordige outeur* praat dikwels in eie stem: Friedman sou dit noem "Neutral omniscience": Friedman, Norman "Point of view in fiction: The development of a critical concept" in PMLA, 70 (1955) pp. 1160-1185.

80. Vgl. p. 40.bv.: "Jy kan jou nie voorstel ... jy kan jou nie die tyd indink..."

daaruit te haal en "tot die lig te bring". Om hierdie ge-  
gewe nog verder te kompliseer, steun Leroux op twee kontras-  
terende weergawes (en dus interpretasies) van die Herakles-  
mite, te wete dié van Sophokles en Euripides - volgens Elize  
Botha op grond van die proefskrif van P.J. Conradie.<sup>81)</sup> Die  
twee sienings van Herakles as onderskeidelik volksman en fi-  
losoof kry gestalte in Demosthenes de Goede en Boris Gudenov.  
Op die mitologiese vlak dien Dante se reis na die onderwê-  
reld in *La Divina Commedia* ook as 'n verwysingsveld in  
eie reg sodat die oppervlak-verhaal en die struktuur verder  
verdig.

Demosthenes H. de Goede se tog na die shopping Centre is dus  
'n moderne transformasie van die Heraklesmite. Deur die pa-  
rallel : De Goede / Herakles in *Azazel* word hierdie slot-  
werk en sy verwysingsveld in die vooruitsig gestel. De Goede  
gaan op soek na Boris Gudenov, die helhond Cerberus en tege-  
lyk ook 'n Herakles-figuur. Dit word sodoende ook 'n soek-  
tog na sy alter ego. Psigologies gesproke is dit 'n afdaal  
in die eie psige op soek na die skadu; 'n doelbewuste po-  
ging om donker inhoude tot die lig te bring en Bewuste en  
Onbewuste met mekaar te integreer. Daarom is De Goede se  
opdrag 'n taak met 'n groot reikwydte. De Goede is die kamp-  
vegter vir die gemeenskap en hy moet die gevaarlike helhond  
vind en tot die lig bring. Die moderne mens het sy Bewuste  
oorbeklemtoon en die Onbewuste verwaarloos. Die dreiging  
wat altyd op die agtergrond skuil, onder die oppervlakte van  
ordelikheid, het sy romanmatige weergawe gevind in *Sewe dae*  
en *Azazel*. Dit is gevaarlike, demoniese magte in die don-  
ker Onbewuste wat by tye tot uitbarsting kan kom en die  
orde dan kan vernietig. Deur hierdie inhoude tot die lig te  
bring, ontnem 'n mens of gemeenskap hulle van dreiging.  
Dit kan benut word as iets positiefs, die bron waaruit 'n  
gemeenskap (en die individu) hernuwing en hergeboorte kan  
put. Ná die suksesvolle afhandeling van die taak beskou die  
opdraggewer, Ornassis E., skielik nie meer vir Gudenov as

---

81. Op.cit., p. 475.

gevaarlik nie en verkry hy selfs 'n positiewe allure.

Die proses om die simbool, die lewende mite, te vind en op te diep uit die Onbewuste, is 'n heroïese taak wat net ver-  
rig kan word deur bv. 'n Herakles-figuur. Maar, soos Leroux  
self sê,<sup>82)</sup> dit is by uitstek<sup>n</sup> skeppingsdaad en die gelang  
van die skeppingsdrif in hierdie trits het al duidelik ge=  
blyk. Die hele betrek van die Dante-verhaal is hiervan 'n  
bewys - die afdaal in die hel (wat ook in die eie psige ge=  
leë is) om daaruit sin te maak, dit te herskep in poësie  
en sodoende die gevaarlike inhoude te besweer. Die *skrywer=  
skap as motief* figureer besonder sterk in die eerste siklus  
en in elkeen van die boeke word daarna verwys - dit fungeer  
dus op die vlak van *die verhaal*. In die tweede trits is  
hierdie motief steeds aanwesig, maar dan is dit eerder  
werkzaam as verwysing en as struktuurbepalende faktor. Ver=  
al in *Die derde oog* het hierdie motief belangrike struktu=  
rele implikasies. In hierdie stadium kan beweer word dat  
die derde trilogie waarskynlik die logiese derde stap is,  
naamlik dat die soektog na die lewende mite nou as't ware  
hand aan hand met die skryfproses verloop, want die knol=  
skrywer word die verteller - dit word feitlik 'n skrywende  
verkenning van die psige en van ware skrywerskap. As ge=  
refereer word na die skema in Hoofstuk I, sal dit duidelik  
blyk in hoe 'n mate hier van 'n *ontwikkeling* sprake is -  
'n kernaspek van die geformuleerde siklusdefinisie.

Welgevonden, as ruimte, is soos gesê 'n verdere bindmiddel  
in hierdie trilogie. Hoewel *Die derde oog* nie meer af=  
speel op Welgevonden nie, is dit as ruimte deurgaans aanwe=  
sig, soms aktief, soms latent. Demosthenes de Goede word  
daar eers deur die orakel moed ingepraat, daar sien hy en  
Hope vir Gudenov en daar kry Hope haar kragtige liefesstimu=  
lant. De Goede keer ten slotte terug na Welgevonden, net

---

82. Leroux, Etienne: op.cit., 1963, pp. 67-80.

soos Herakles ná sy avonture opgeneem word in Olympus, die ryk van die gode. Sodoende gee hy gehoor aan dr. Johns se vriendelike uitnodiging in *Azazel*, en daarom word die parallel tussen Welgevonden en Olympus sterker.<sup>83)</sup>

Dit is opmerklik dat die versoening wat in *Die derde oog* plaasvind, weer eens dié is tussen 'n Jood (ewe afvallig as Jock Silberteïn) en 'n Christen-Afrikaner. In hierdie stadium kan 'n mens weer die situasie in *Azazel* onder die loep neem. Adam Kadmon se naam en aard weerspieël die feit dat hy die primordiale wese is (Christus én Adam Kadmon), vereniging dus van die Kabbala én die Christelike godsdiens. Maar sy uiterlike abnormaliteit gee te kenne dat 'n onsuksesvolle versoening uitgebly het in *Sewe dae*. In elke werk van Leroux blyk telkens die onmoontlikheid om 'n (permanente) integrasie te bereik en word die daaropvolgende werk 'n nuwe soektog.

In *Die derde oog* gaan dit nie bloot om die versoening van Jood (materialisme) en Christen (Christelike naasteliefde) nie. Basies is die werk ook integrasie van twee Herakles-interpretasies of die soektog na die gemeenskaplike kern daarvan. In feite is dit ook 'n soektog na dit wat die Joodse en Christelike godsdiens gemeen het. En dit lê in die mistieke Self-ervaring. (Uit die hele trits is dit duidelik dat dit hier gaan om "afvallige" Jode en 'n afrekening met die Christelike vormgodsdiens.) Of dit nou Christus is wat jy ervaar, of die Sjekena, die Heilige Gees van die Joodse Kabbala, op stuk van sake is dit die ervaring van die goddelike wese in jouself; ervaring van die Self. In dié opsig word *Die derde oog* voorspel tot *Na'Va*. Hierdie selfde boodskap word daar gekonkretiseer in 'n byeenkoms ten tye van die begrafnis van Georgie - die dood synde juis die een ding wat ons almal gemeenskaplik het.

---

83. Steenberg, D.H.: *Sestiger-problematiek*, p. 394.

In *Die derde oog* is daar 'n vraag wat hom onwillekeurig na vore dwing : in hoe 'n mate *Die Goddelike komedie* van Dante as verwysing fungeer. Soos die *abstrakte outeur* twee sienings van die Herakles-figuur konkretiseer deur dit te vergestalt in twee karakters, doen hy dit ook in 'n sekere opsig met die Dante-werk. De Goede en Gudenov is die twee pole (Boek I en III) in die Dante-peregrinasie. De Goede word begelei deur die Hermesfiguur, die eendstert, en vind oplaas vir Gudenov, net soos Dante, begelei deur Virgilius, tot 'n sekere insig kom. Gudenov, daarenteen, bereik sy insig, sy *individuasie*, egter met behulp van 'n vrou, Iole (die Beatrice-figuur). Sy *individuasie* vind reël en filosofies gesproke op 'n hoër vlak plaas as De Goede s'n. Daardeur eggo dit Dante se hemelvaart in boek III: *Paradiso*, terwyl De Goede se afdaal in die shopping-centre eerder boek I as verwysing het : *Inferno*. Die boodskap van Dante se trits is : alvorens jy die hemel (die Self) kan bereik, moet jy die hel (die diepste lae van die Kollektiewe Onbewuste, die skadu) verken en tot die lig bring. Dit is 'n gevaarlike taak, waarin jy vergesel moet wees van 'n ingewyde (Virgilius, die *gewyde* eendstert) en later deur 'n vrou wat wysheid simboliseer (Iole, Beatrice) sodat jy in staat is om die ekstase te kan ervaar van die vind van die Self (die ontmoeting met God, die Sjekina). Hieruit behoort te blyk dat baie van genoemde aspekte ook voorkom in *Sewe dae*.

Alvorens die verband *Sewe dae* - *Die derde oog* aangetoon word, word volstaan met 'n opname en interpretasie van die mitologiese verwysings in *Die derde oog* omdat hulle 'n belangrike sikliese rol in hierdie trits vervul. Die verwysingsvelde skakel naamlik die drie boeke op 'n besonder hegte wyse, trouens *Die derde oog* fungeer as 'n merkwaardige samevatting. Voorts staan dié verwysingsvelde direk in verband met die getal sewe, een van die belangrikste bindmiddelle in hierdie siklus. Die getal sewe speel 'n belangrike rol as struktureringsbeginsel in *Sewe dae* én *Azazel*.

Smuts wys byvoorbeeld daarop dat Henry se sewedaagse ver-  
blyf op Welgevonden ooreenstemming toon met die sewe stap-  
pe wat die alchemistiese proses gekenmerk het.<sup>84)</sup> Hierdie  
parallel word vollediger ondersoek deur M.S. Mouton in haar  
ongepubliseerde Magisterverhandeling.<sup>85)</sup> Uit die bespre-  
king van *Azazel* het dit reeds geblyk dat die getal sewe  
verband hou met die sewe kernvrae van Quintillius en dat  
dit tematies en struktureel uiters funksioneel is. *Die  
derde oog* bestaan eweneens uit sewe hoofstukke wat weer  
onderverdeel word. Mouton wys daarop dat dit 'n duidelike  
skakel is met die sewe hoofsondes wat in Dante se *Goddelike  
Komedie*, deel I neerslag vind.<sup>86)</sup> Aangesien *Die derde oog*  
egter die *Goddelike Komedie* in sy *geheel* as verwysing  
gebruik, staan die getal sewe ook in verband met die sewe  
dae wat Dante se tog duur. Uiteraard is dit nie onbelang-  
rik dat die getal sewe dui op volmaaktheid, op 'n voltooide  
periode of siklus nie<sup>87)</sup> want dit is telkens 'n *individua-*  
*sieproses* - 'n poging om tot psigiese voltooidheid te kom -  
wat in die sewe dae of stappe in dié romans vergestalt word.

*Afdeling I* van *Die derde oog* stel van meet af die Hera=  
kles-verwysing aan die orde, en De Goede se taak toon noue  
ooreenkoms met Herakles se derde taak. Vergelyk slegs:

p. 21: "laaste taak"; p. 22: "H-12"; p. 23: "heroïese"

p. 24: "kind van die stormwind" (Zeus!)

"Hy dink aan sy moeder wat gesê het dat sy vader  
hom verwek het as die man wat meer moeite moet ver-  
duur as ander mans."

"... voor die take wat elke oomblik van hom verwag  
word."

p. 25: Dawid/Goliat: "die verlosser in stryd met satan".

---

84. Smuts, J.P. *op.cit.*, p. 162.

85. Mouton, M.S.: *Enkele sikliese aspekte in die Welgevonden-trilogie*,  
M.A.-verhandeling, Natal, Durban, 1976, pp. 100-102.

86. *Op.cit.*, p. 99.

87. Cirlot, J.E., *A dictionary of symbols*, Routledge and Kegan Paul,  
1962, p. 233.

- p. 26: Talle verwysings na sy stiefmoeder (Hera) en sy halwe broer (Eurysthus).
- p. 28: "duiwe van Thebe"; "Dodona"; "Amon".
- p. 30: "Die geluk kan met die dood begin" (Inderdaad, want dan word Herakles 'n onsterflike god).
- p. 35: "... ons vroue toets hulle soos die Gnostiese vroue."
- p. 41: Koré/Persephoné: De Goede tree namens die D(emeter)-diens op en beskerm dus die gemeenskap óók teen die verkragting van die maagd. Persephoné se mite word dikwels opgevat as simbool van die menslike lewe : geboorte, bloei en dood, maar sy is ook die godin van die geordende lewe<sup>88)</sup> as gevolg van die feit dat sy die landbou verbrei het. Die hele D-diens met sy rituele waarin De Goede ingelyf moet word (vgl. die inwydingsorgie p. 44), herinner aan die Eleusiese misteries wat misteriedienste ter ere van Demeter was. Dit is gekenmerk onder andere deur fakkels en op vasgestelde tye is gevas. In *Die derde oog* is dit ironies dat die "losie van die D-diens" 'n vlekvrre fallus is, dat daar juis gesmul en gedrink word en dat die speenvark simbolies verkrag word! (p. 41). Die mitologiese verwysing dien dus as benadrukking van die verwording wat ingetree het.

Afdeling II: Die voorgeskiedenis wat hier ter sprake kom, het ewe-eens 'n mitologiese basis, hoewel dit nou Gudenov, die ander Herakles-figuur, betref. Deurdat die mitologiese name behou word (soms met geringe wysiging) is die mitologiese parallel voor die hand liggend.<sup>89)</sup> Die *abstrakte outeur* slaag soms daarin om op bedekte (en komiese wyse!) 'n verwysing te maak. Na Max Auchelos, die riviergod met die onderlyf van 'n slang en die bolyf van 'n bul, word verwys deur die woorde "Max met die krag van 'n bul en die geslepenheid van 'n slang..." (p. 53).

---

88. Grote Winkler, Elseviers, deel IV, p. 256.

89. Vgl. *Larousse*, p. 145 bv.

Afdeling III: Waar verskillende aspekte van Herakles in die eerste twee afdelings ter sprake gekom het, dien Dante se *Goddelike Komēdie* nou as primêre verwysing; hoewel die Herakles-mite soos 'n newe-tema bly deurklink (die bykans musikale konstruksie in hierdie trits regverdig myns insiens 'n aparte studie).

Op p. 89 van die Dante verhaal<sup>90)</sup> staan : "Hell, like Heaven, is represented under the figure sometimes of a city, and sometimes of an empire (...) At present we are only in Upper Hell, forming as it were the suburbs of the city..." Soos Dante en sy begeleier, Virgilius, voortdurend links draai, is dit ook die geval met De Goede. De Goede verdwaal, en hy sien "iemand soos hyself" (p. 66) wat hom later die pad wys en sal begelei; hy voel bevrees en voel dat hy nooit weer sy familie sal sien nie. Dante verdwaal ook, word ontmoet en begelei deur 'n digter soos hy self en voel dat hy nooit uit die hel sal kan ontsnap nie. Beide De Goede en Dante word gekonfronteer deur 'n "wolf" en van haar word gesê : "(t)hough many she had caused to live in woe". Sy is die simbool van die seksuele en dierlike. Die uiteindelijke bereiking van die paradys begin hier : die menslike drifte word afgelê in 'n toenemende vergeestelikingsproses.

Die "donderende bus" met A.C. Theron as kondukteur herinner aan die vaart oor die Acheron (die rivier sonder vreugde) maar ook aan Charon wat 'n muntstuk moes ontvang om 'n persoon oor die Styx te vervoer.<sup>91)</sup> Die *abstrakte outeur* slaag telkens op vernuftige wyse daarin om albei die verwysingsvelde lewend te hou en te integreer. Soos later sal blyk, betrek hy daardeur telkens *Sewe dae* en *Azazel* beurtelings op implisiete wyse. Op p. 71 staan : "... totdat dit die gapende muil van Leeukop word...". Vergelyk : "Hercules went through the jaws of Hell, which lay off

---

90. Volgens : *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine*, Dorothy L. Sayers (trans.), Penquin Books, Watson & Viney, Great Britain, reprinted, 1971.

91. Sien *Larousse*, pp. 136; 181; 187.

Cape Taenarum ...<sup>92)</sup>

Die Dante-mite word terselfdertyd deur beskrywinge soos "middestad"; "swak, negatiewe gesigte" en "onrustige drome" latent gehou. Op p. 72 herinner De Goede se jeugherinnering weer aan die Herakles-geskiedenis: "(e)k wou 'n koning word (...) (e)k wou die mensdom bevry..."

De Goede kyk op p. 73 na "die Gudenov-slagspreuk bo die ingang" ("Abandon hope, all ye who enter here", volgens Dante) en staan dan besluiteloos: "'n reusagtige man (...) gereed om te dien", soos Herakles van ouds. De Goede gee in feite, met sy neerdaal in die shopping centre, sy ou bestaan en sy familie op. En die naam van sy vrou is "Hope". Die *abstrakte outeur* bereik hier myns insiens iets meer as 'n blote vonds (soos 'n rymvonds) maar dit bewys dat *Die derde oog* al vroeër gekonsipieer is. Hierop word later teruggekom. Op p. 79 "Limbus" word die eerste sirkel van die Hel, "Limbo" betree. Op dieselfde bladsy sit Boris Gudenov "alleen in sy kamer by die venster terwyl die meisie eenkant slaap. Volgens oorlewering *ken hy nie die ekstase van geloofsoorgawe nie, want 'n besondere foltering is sy deel (...)*. Hy kan sy *reddence ondergang alleen deur 'n vrou verkry*" (my kursivering).

Dit is 'n goeie voorbeeld van hoe knap Leroux die mitologiese stramien gebruik. Limbus (Limbo) is die eerste sirkel van die Hel waar die persone wat nie gedoop is nie en die heidinne ronddwaal. Hulle besondere foltering is dat hulle nooit die ekstase van die hiernamaals kan smaak nie: "The *allegory* is clear: it is the weakness of Humanism to fall short in the imagination of ecstasy; at its best it is noble, reasonable, and cold, and however optimistic about a balanced happiness in this world, pessimistic about a

---

92. *Ibid.*, p. 142.

rapturous eternity."<sup>93)</sup> Gudenov is die humanis: hy is "'n koue vierkantigheid" en hy verkeer dus ook in sy eie besondere hel. De Goede se reis deur die eerste sirkel word nie beskryf nie, sodoende bied dit geleentheid om Gudenov daarin te plaas. Die laaste kursivering wys vooruit na die uiteindelijke "reddende ondergang" deur middel van Iole (Beatrice).

"Pallas Athena" (p. 81) verwys na die godin wat Herakles gehelp het en hom van wapens voorsien het.<sup>94)</sup> Sy het gewoonlik 'n helm op gehad en het vlerke gehad. Minie, die gewyde eendstert se metgesel, se beskrywing kom merkwaardig ooreen met dié van Pallas Athena: "Die byekorfe op haar hoof skitter met goue draadjies; die vlerkies van denkbeeldige bye beweeg blitssnel in denkbeeldige gedagtevlugte" (p. 81). Haar hulp aan De Goede is nie wapens nie, maar die nuus dat Boris Gudenov siek is.

In wat volg, sal mitologiese verwysings op kriptiese wyse aangedui word en slegs bespreek word waar hulle struktuurontsluitend is en direkte verband hou met ons tema, nl. die sikliese. Uit die verwysings sal blyk dat daar nie bloot 'n vergelyking, of ooreenkoms ontstaan tussen die reise van Dante en De Goede nie. Dante se reis word as't ware gerekonstrueer deur verwysings na De Goede en sy alter ego Gudenov. By verskeie geleenthede word 'n parallel ook bewerkstellig deur verwysing na ander romanfigure: die brigadier bv. Deur die voortdurende parallel De Goede/Gudenov word die twee vorige romans in hierdie trits op 'n besondere wyse latent gehou. De Goede is die Herakles as volksfiguur, die voorhoofse ridder; ru en onbeskaaf. In sy wêreld oorheers manlikheid en dapperheid en word die vrou bv. op hardhandige wyse behandel. Gudenov is die verpersoonliking van die verfyning wat in die hoofse epiek heers. Hy is die gesofistikeerde heer, hoflik teenoor die vrou en sy selfbeheersing, manierlikheid en verfyndheid, grens aan die

---

93. *The comedy of Dante Alighieri ...*, p. 95

94. *Larousse*, p. 130.

verwyfdheid. Hierdie twee karakters verteenwoordig in werklikheid twee wêreldes, twee waardestelsels wat gedurig in kontras verkeer in *Sewe dae* en *Azazel*: onder die beskaafde oppervlakte skuil die primitiewe magte, 'n gemeganiseerde boerdery-opset word bedreig deur hekse en vampiere! Dit sou ook nie vergesog wees om iets van hierdie kontras te erken in die teenstelling Welgevonden (oorversierde Barokbouwerk) en die lokasie waar rituele moorde bv. nog voorkom nie. Uit die feit dat juis Gudenov daarin slaag om die individu-asieproses suksesvol te deurloop, moet afgelei word dat die moderne tyd nie meer "aangedurf" kan word met 'n benadering soos dié van De Goede nie. Kragdadigheid, geweld ens. is anachronisties in die moderne tyd (vgl. ook Oom George in *Na'Va*). Die besondere verdienste van *Die derde oog* is dus nie alleen die kompleksiteit van die verwysings nie, maar die besonder geslaagde wyse waarop integrasie daardeur bereik word: van die Herakles- en Dante-verhale enersyds en van vorige romans andersyds.

De Goede en sy begeleiers ontmoet op p. 85 die opsiener, die moderne weergawe van Minos, die regter van die hel.<sup>95)</sup> Die "ballade van tienerverlange" is by Dante "an orchestra of discord" (p. 96). Die tweede sirkel van die hel is "the lustful", veral die plek van die seksuele luste. In *Die derde oog* is dit asof almal "in die gogelgreep (...) van Eros" is op die tweede vlak. Hier leef die mite van die *Filia Mystica*, Bee-Bee-Doo. Die dood van Bee-Bee-Doo was die skuld van almal. Hierdie kollektiewe skuld gryp terug na *Sewe dae* en die kollektiewe verkragting van die maagd, en na die begrip "skuld" in *Azazel*. Dit is amper asof die Koré getransformeer word tot Bee-Bee-Doo hier in die onderwêreld.

Die eendstert is die Hermes-figuur wat die dooie siele na die onderwêreld begelei het en die gids was tydens Herakles

---

95. Canto V, p. 97.

se twaalfde taak.<sup>96)</sup> Vgl. ook die volgende ooreenkomste: "die sonde van die Wolf" (p. 92) met p. 75 van Dante se *Inferno* : "... the She-Wolf (is the image) of the malicious sins"; die sentaurs (p. 94) as simbool van geperversteerde aptyt<sup>97)</sup>; die betekenis van Myrrha se verskyning<sup>98)</sup> en die verwysing na Herakles se elfde taak<sup>99)</sup> (p. 99: "'n Hele wêreld rus op sy skouers").

Afdeling V, Die leeu, met as motto : "Iets is hier, iets is met my, iets agtervolg my" is bykans dieselfde as Canto 23 van Dante : "There they are behind us : They seem so near, I think that I can hear them!"

Die sonde van die leeu dui op die sg. gewelddadige sondaars wat hul in die vyfde sirkel bevind. De Goede het dus twee sirkels oorgeslaan : die derde waar die vraatsugtiges is en die vierde waar die opgaarders en verkwisters is. Dit herinner aan *Isis Isis Isis*: 'n noukeurige hoeveelheid "stasies" word vooraf aangegee en dan word 'n hele paar amper in snelgang deurloop. Die sending/soektog word sodoende deur die *abstrakte outeur* geparodieer. In *Die derde oog* skeep dit egter ook afwisseling wat die manier van verwysing betref. Waarskynlik is die D-diens se manne met hul onversadigbare seksdrange en Hope, die nimfomaan (p. 94) beeld van sirkel III en Katy en haar vriendinne wat "in duur rokke" lê in hul vervelige, nuttelose bestaan vasgevang, beeld van sirkel IV.<sup>101)</sup>

Op pp. 110/111 volg die episode met die mode-gek. As verwysing na Herakles se geveg met Antaios, hou dit hierdie verwysingsveld lewend. De Goede, *buitestaander*, het soos Dante,

---

96. Schwab, Gustav: *Griekse mythen en sagen*, Spectrum-Uitgeverij, Utrecht, Antwerpen, 1975, p. 113.

97. *The comedy of Dante...*, p. 146.

98. *Ibid.*, p. 331.

99. Schwab, op.cit., p. 112.

100. *The comedy of Dante...*, p. 256.

101. Vgl. Mouton, p. 108 e.v. wat tot 'n geheel ander interpretasie kom.

steun ewe-eens op sy begeleiers as hy oorweldig word deur vrees (p. 116), die "kokende rivier" (p. 116) is die Acheron (Dante p. 115) en soos Dante word in kringe (p. 118) afbeweeg na die bron waar Cerberus/Satan is.

Op p.120 e.v. word die Brigadier op vernuftige wyse betrek. Hy word beskryf as Simon Magus en die beskrywing van sy grootheidswaan stem ooreen met Dante se beskrywing van die towenaars wat hul ego wil bevredig (vgl. die Brigadier wat in die greep van sy ego is!) deur hul misbruik van kennis (vgl. Dante, p. 198). Die belang van hierdie verwysing lê daarin dat die *abstrakte outeur* deur hierdie gelykstelling die Brigadier 'n *satiriese objek* maak en sterk standpunt inneem teenoor hom. Hierdie procédé kom ook elders in hierdie trits voor : in *Op weg na Welgevonden*, gee Kanne-meyer 'n hele paar voorbeelde van waar verwysings as interpretasiehulp fungeer (vgl. bv. pp. 44-47).

Die morele visie van die *abstrakte outeur* blyk ook uit 'n ander beskrywing. Die huwelik van die idiote (pp. 152/3) herinner aan die vallei van siekte in die Dante-werk: "it is the image of a diseased society in the last stages of its moral sickness and already necrosing. Every value it has is false; it alternates between a deadly lethargy and raving insanity."<sup>102)</sup> In ooreenstemming met die morele oordeel van die *abstrakte outeur*, verset De Goede hom teen hierdie wêreld van morele verval. Hy gryp die eendstert op p. 153 aan die nek soos Herakles die swyn gegryp het.<sup>103)</sup>

Ten slotte verwoes Herakles (De Goede) sy eie gesin (hoewel dit volgens die mite plaasvind vóór sy 12 take)<sup>104)</sup> en sterf Herakles (Gudenov) op die top van (die berg) Oita. In die mite steek Zeus self die brandstapel aan die brand sodat

---

102. *The comedy of Dante...*, p. 256.

103. Schwab, p. 114.

104. *Ibid.*, pp. 116/117.

alles wat sterflik aan Herakles was, verteer word en hy as onsterlike na Olympus opvaar. In *Die derde oog* vind ons dit terug in De Goede se terugkeer na Welgevonden.

Ons moet ten slotte aantoon hoe *Die derde oog* deur die verwysing na die Herakles-mite en die Dante-verhaal as 't ware *Azazel* en *Sewe dae* oproep. Die Herakles-mite word in *Azazel* uitgebreid aan die orde gestel en De Goede is die tipiese "volkse" Herakles, die brute "krachtpatser". *Die derde oog* bring feitlik 'n regstelling deur ook 'n ander faset van die Herakles-figuur - as filosoof en intellektueel - aan die orde te stel. Wat die Herakles-mite betref, kry ons dus *herhaling* maar bowenal *ontwikkeling*.

Wat Dante se *Goddelike Komedie* betref, is dit anders gesteld en verwysing daarna word voorberei op veel subtieler wyse. Die Italiaanse ruimte word in al die boeke van hierdie siklus opgeroep. "Dis asof hulle nou in 'n tuin in Firenzi beweeg terwyl die pes hom in die valleie uitwoed, prinse en prinsesse van Boccaccio..." (*Sewe dae*, p. 105); "Uit hierdie hoek beleef Welgevonden nog steeds sy renaissance en kon dit twee Medici's wees..." (*Azazel*, p. 11); "... soos beelde wat mens sou verwag om teen die hange van die Mediterreense berge aan te tref" (*Azazel*, p. 13); "Die wind speel liggies met haar modieuse rok, dit breek die strengheid van *haute couture* tot die ylheid van 'n Boticelli-kleed" (*Azazel*, p. 17) en "Dis silindries in die vorm van 'n projektiel, 'n fallus na die hemel, 'n staalsipres tussen die lombardi, 'n vlekvrige smekstreep in die hoogte" (*Die derde oog*, p. 33).

Die hele sfeer in *Sewe dae* is dieselfde as in Dante se Florence: "In Dante's lifetime the old was losing its sway. Aristocrats by birth were being supplanted by the moneyed merchant class (...) (and) (t)he vitality of a people too long repressed in the Middle ages now surged to the surface,

threatening an explosion at any moment."<sup>105)</sup> Die aristokrasie van bloed wat begin plek maak vir die aristokrasie van geld is volgens Jock ook aan die gang in *Sewe dae*.<sup>106)</sup> Die hele struktuur van *Sewe dae* stem merkwaardig ooreen met dié van die *Goddelike Komédie*. Henry word deur 'n gids (Jock) begelei op sy ontdekkingsstog van o.a. die Bose. Dit sal ook lei tot aflegging daarvan ná kennismaking daarmee. Soos Beatrice is ook Salome nie alleen simbool van redding self nie, maar in feite die persoon deur wie alleen redding kan plaasvind: "Beatrice personifies grace and theology, which raise man to divine happiness in the vision of God."<sup>107)</sup> Die verskyning van Salome word beskryf as "'n massabeweging" - "The blessed (... ) do not stand out in individual relief like the damned, ever isolated and alone in torment. We see them rather in the mass a community animated by mutual love."<sup>108)</sup> Jock weer is 'n Virgilius "(who) personifies reason and can lead man back to his lost earthly happiness."<sup>109)</sup> Virgilius was in die Middeleeue 'n towenaar, maar ook aankondiger van die koms van Christus.<sup>110)</sup> en Beatrice word gesien as 'n analoog van Christus.<sup>111)</sup> net soos Salome ook vrye simbool van Christus is.<sup>112)</sup>

Kannemeyer opper besware ten opsigte van Salome se fisiese verskyning (die voorbeeld wat hy noem is by verre nie die

---

105. *The life and times of Dante*, Paul Hamlyn, London, 1967, skutblad en p. 13.

106. *Sewe dae*, pp. 16 & 17.

107. *The life and times of Dante*, p. 35.

108. *Ibid.*, p. 50.

109. *Ibid.*, p. 35.

110. *Ibid.*, p. 36.

111. Brandeis, Irma: *The ladder of vision*, a study of Dante's Comedy, Chatto and Windus, 1960, p. 116.

112. Malan, *op.cit.*, p. 62.

enigste nie)<sup>113)</sup> wat volgens hom die twyfel oor haar ver-  
skyning oplos. Net soos Beatrice in Dante se werk<sup>114)</sup> is  
Salome 'n simboliese figuur, maar verskraal sy nooit tot  
blote abstraksie nie. Dante se liefde vir Beatrice ryp tot  
geestelike liefde parallel met die oorgang eros-agape by  
Henry.<sup>115)</sup> Ten slotte verskyn sy net soos Salome: "She  
who is wished for will come, as did the glorious Bride, as  
did Jesus (...)"

Die talle gesprekke van filosofiese aard (dikwels oor die=  
selfde onderwerpe!) is 'n ander strukturele ooreenkoms wat  
hierdie werke gemeen het. Die didaktiese voorkoms daarvan  
in beide die boeke was ook die skyf van kritici. Die volgen=  
de argument wat betref die funksie van die gesprekke in die  
Dante-werk is ook van toepassing op *Sewe dae*: "... they  
are in no sense detached embellishments, but are an utterly  
necessary portion of the story - a series of intellectual  
keys necessary to its particular heaven - viewing protago=  
nist with his rational, discussive mind."<sup>116)</sup>

Daar is in hierdie trits talle ander minder belangrike oor=  
eenkomste met die Dante-werk, selfs in *Azazel*.<sup>117)</sup> "Die vergod=  
deliking" van Salome in *Azazel* toon frappante ooreenkomste  
met dieselfde proses wat betref Beatrice in Dante se werk.  
Die invloed van Dante laat hom selfs geld in die derde  
trits waar die knolskrywer feitlik sy eie hellevaart neerpen.  
Die slot van *Na'Va* toon baie sterk ooreenkoms met Dante se  
slotvisioen waar hy iets van God se totaliteit in die vlam

---

113. Kannemeyer op.cit. pp. 18, 19. Vgl. ook p. 40 waar Mrs. Silberstein deur haar verwysing na die verhouding Henry/Salome bevestig dat dit Salome was met wie Henry so pas gewandel het. Op p. 155 word ook pertinent deur die vertelsinstansie gesê: "Al agthonderd staan op as Salome kom"... "Aan die eindpunt van die saal verskyn sy..."

114. Brandeis, op.cit., pp. 104/105.

115. Malan, op.cit., p. 62.

116. Brandeis, op.cit., p. 120.

117. Sien *Azazel*, p. 39.

sien. Telkens kry die knol net soos Dante "a glimpse (of wholeness)"<sup>118)</sup> Dante keer terug na die wêreld as 'n pelgrim: "Thus the pilgrim becomes again the poet; the poet who was the pilgrim is ready to write down the story and the sense of his journey, and the wheel-shaped Comedy of Dante Alighieri begins again."<sup>119)</sup> Hierdie agterna vertelling van 'n proses van self-herkenning (*individuasie*) kry in die laaste trits op dieselfde wyse gestalte.

Uit bostaande blyk iets van dieselfde procédê wat ook in die eerste trits sigbaar was: die *abstrakte outeur* bou 'n motief of verwysing van een roman uit tot tema of stramien van 'n volgende roman. Van Rensburg het reeds daarop gewys dat dit by Leroux die geval is.<sup>120)</sup> *Die derde oog* gryp dus terug na *Sewe dae* in 'n sikliese boog; anders gestel: *Sewe dae* stel *Die derde oog* in die vooruitsig. Dit is ook merkwaardig hoe sekere elemente in *Sewe dae* later in gewysigde vorm in *Na'Va* voorkom: die Hoogliedstyl (p. 44 van *Sewe dae*) duik in *Na'Va* op as een van die belangrikste motiewe in die roman. Die Bruilofsmotief<sup>121)</sup> is in *Na'Va* verskuilder, maar is tog 'n sentrale motief deurdat die Bruid tegelyk die Heilige Gees én die *Sjekina* van die Jode word (*Na'Va*, p. 110). Deur hierdie opmerkinge word nie geimpliseer dat Leroux se werk een groot *reeks* is nie; juis die wyse waarop aspekte nie bloot *herhaal* word nie, maar ook *ontwikkel* om 'n nuwe betekenis uit te druk in die laaste trits, stempel hierdie drieluik as 'n aparte *siklus*.

Dit lyk my in hierdie vroeë stadium gewettig om te beweer dat daar in elke trits 'n kernboek voorkom, wat in hoë mate sentraal staan in so 'n trits. In die eerste trits was dit *Die Mugu* omdat dit in sekere opsigte 'n (laat) samevatting

---

118. Ibid., p. 207.

119. Ibid., p. 207.

120. Van Rensburg, op.cit., p.21: "En elke boek in 'n siklus (van Leroux) het 'n bepaalde segment van die groot argument(...) vir sy rekening."

121. Ook Brandeis, op.cit., p. 110.

was van die belangrikste motiewe in die eerste siklus. In die tweede trits staan *Sewe dae* sentraal omdat bykans al die motiewe in die trits al in kiemsvorm in hom aanwesig is. By implikasie blyk ook dat die eerste en die tweede tritse anders tot stand kom : die een van "agteraf"; die ander se grondplan word as't ware al van meet af getrek. Uit die laaste trits sal 'n nog veel bewustelike beplanning blyk. Die knolskrywer is nie alleen die belangrikste eenheidskeppende faktor nie, elke roman druk 'n aspek van sy *individuasiëproses* op chronologiese wyse uit. Hierdie sentrale werke druk elkeen in hoë mate 'n kerngedagte uit van die trits waarbinne dit staan. Deurdat die sentraalheid as't ware deur die grense van die trits beperk word, blyk al reeds dat elke trits 'n afsonderlike geheel is wat telkens 'n segment van die kernidee van die totale negeliek verwoord. *Na'Va* is 'n poging tot samevatting van die hele negeliek; primêr van die drie afsonderlike geheelbetekenis se soos in elke trits verwoord.

R.K. Belcher se opmerkinge ten aansien van die sonnette-siklus in die poësie is hier relevant: "Terwyl elke sonnet 'n geïsoleerde, in-en-deur-homself fungerende eenheid moet wees, is die bedoeling van die siklus dat die sonnette as *siklus* gelees moet word... Dit impliseer dat elke afsonderlike sonnet baie nou verwant moet wees aan sy twee mede-sonnette; so nie sal die siklus in sy doel faal. Dit bring ons by die dilemma waarin die sonnette-siklus verkeer: die sonnette moet óf só afhanklik van mekaar wees dat die siklus as geheel gelees kan word, óf elkeen van die sonnette moet afsonderlik en onafhanklik fungeer, waarby die samegroepering in 'n siklus sinloos en onnodig is. Twee ideale, dus, wat nie in een en dieselfde siklus verwesenlik kan word nie. Dit spreek vanself dat ieder sonnette-siklus óf in die een óf in die ander opsig sal misluk, en om hierdie rede onverantwoord is."<sup>122)</sup> Belcher is te ekstreem in sy oordeel,

---

122. Belcher, R.K.: *Grondslae van die Sonnetvorm*, H.A.U.M., Kaapstad, 1969, p. 49.

maar hy raak in ieder geval 'n kernprobleem aan : die botsing tussen die outonomie van die afsonderlike werk en die eenheid wat die groter geheel vereis. Lina Spies se definisie van die siklus : "... 'n aantal verse wat in hulle onderlinge verband 'n groter eenheid tot stand bring as dié van die enkel gedig, maar met die behoud van die selfgenoegsaamheid van die afsonderlike verse"<sup>123)</sup> lyk na 'n onbereikbare ideaal wanneer dit aan die werklikheid getoets word. Edna Deudney wys bv. op 'n paar verse in Opperman se "Diere-riem" wat buite reeksverband niemendalletjies is.<sup>124)</sup> Binne reeksverband fungeer hul egter as noodsaaklike skakelgedigte.

Met Leroux se werk is dit nie anders gesteld nie: *Isis Isis Isis* (en in 'n mindere mate *Die derde oog*), is in 'n hoë mate slegs binne siklus-verband werklik te interpreteer en te evalueer.<sup>125)</sup> Trouens die kritici wat gunstig oor *Isis* geoordeel het as literêre werk (vgl. Hoofstuk V), plaas *Isis* feitlik deurgaans in sy sikliese verband. Wanneer werke soos *Die Mugu* en *Sewe dae* terugskouend nog hoër aangeslaan word vanweë hul sentrale posisies, geskied dié evaluering juis op grond van dié werke se aard en funksie in 'n groter verband. Die hipotetiese verwagting van Hoofstuk 1 word so doende bevestig, nl. dat opname in 'n groter geheel die interpretasie en evaluasie van die enkelwerk raak.

#### Herhalende beelde, beskrywings en motiewe

*Die derde oog* is die sluitstuk van die tweede trits en as sodanig vind verskeie motiewe hul logiese uiteinde in hierdie

---

123. Spies, Lina: "Belydenis en gestalte : W.E.G. Louw se 'Die passie van ons Heer'", *Skanse teen die tyd*, Tafelberg, Kaapstad, 1978, p. 73.

124. Deudney, Edna: *Die siklus as kompositoriese probleem met besondere verwysing na twee siklusse van D.J. Opperman*, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, R.A.U., November 1971, pp. 2, 81.

125. Vgl. Rob Antonissen se gesiteerde resensie van *Isis Isis Isis* en my latere opmerkings ten aansien van *Isis Isis Isis* (Hoofstuk V).

werk. Verskeie motiewe is vroeër reeds aangedui, vgl. bv. die motiewe-kompleks rondom *verval; devolusie*: seksueel, liggaamlik, geestelik, ruimtelik, ens. Die *motief van die illusionêre, die nabootsing*, is 'n goeie illustrasie. Dit word as motief reeds in *Sewe dae* aan die orde gestel en bereik sy hoogtepunt in *Die derde oog* met die shopping centre, Oita. In *Sewe dae* is daar gepoog om aan te pas, geslepenheid te ontwikkel, soos die tydsgees nageboots word, en met die milieu saamgesmelt word in *Die derde oog* (p. 22) maar die tyd self word al as anti-tragies beskryf (p. 39), anders as in *Azazel*, en oplaas as 'n tydperk waarin die materialistiese mite, wat in *Sewe dae* nog lewend was, ook verval het (p. 40).

'n Ander motief wat deur die hele trits voorkom en as't ware die derde trits in die vooruitsig stel, is *die skeppingsmotief*. Daar is reeds gewys op die skepping (onder andere van die maatskaplike ingenieurs) wat telkens misluk. De Goede se taak word in psigologiese terme deur die Brigadier beskryf as 'n skeppende aktiwiteit: "die weg van die min= naar, die weg van die kunstenaar - die weg van elkeen van ons..." (p. 42). Hy is een van die helde-figure wat telkens verbrand "in die skeppende vlam" (p. 18 en p. 19). Die skeppingsproses is 'n proses van gevaarlike blootstelling en "(d)ie een wat vir die mens skep, het weinig beheer oor sy of haar lewe..." (p. 88). Dit is egter nie vir almal beskore om te skep nie en baie personasies in hierdie trits is gedoem tot *onvrugbaarheid* (*Die derde oog*, p. 95 & p. 146; Hope in *Azazel*; Swartjan in *Sewe dae*, ens). Party personasies skep wel, maar hul skepping is sonder lewe; vervalsing en illusie en geen lewende mite nie (Bee Bee Doo, p. 129 bv.) Dit is eers Iole wat deur haar selfopoffering Boris Gudenov in staat stel om die skeppende hergeboorte te ervaar deur haarself as "die refraktor" aan te bied (pp. 164/165). Die Persephone-mite word hierdeur geaktiveer ("en daar groei blomme in die wildernis") en weer word 'n loflied tot God gesing want die *conjunctio oppositorum* is bereik.

In die derde trits neem die knolskrywer hierdie skeppings=taak op homself in sy skeppende verkenning van sy eie psige.

*Die waterbeelde* speel ook hier 'n rol wat verband hou met die tema van die roman. Die waterbeelde is weer eens oorwegend negatief : p. 25 "opdrifsel"; p. 60 "liefdesgolf"; p. 73: "musiekgolf"; p. 74 "stroom mense", ensovoorts. De Goede se tog word ook dikwels deur waterbeelde "begelei" soos die kokende rivier (p. 117) en stroom (p. 151). Sy reis vind sy kulminasie waar hy sy vrou en kinders die afgrond afstoot bokant die see (p. 155). Die ramspoedige konfrontasie met sy Kollektiewe Onbewuste veroorsaak dat die Kaptein ten slotte die res van sy dae in die Stigting Welgevonden sal slyt. Op paradoksale wyse word Boris Gudenov egter deur die vroulike vloeistof in staat gestel om hergebore te word, deur die woordkeuse "weerontkieming"; "groei blomme in die (...) woestyn" word die verband met water daargestel. Negatiwiteit keer dus wéér om in positiewe beelde en sodoende blyk by herhaling dat water (die Onbewuste) dubbelkantig is, vgl. ook die see in *Isis*.

In *Die derde oog* is De Goede genees van sy spraakgebrek (p. 11), sy polisiekollege-dae is lankal vergete (p. 16) en is hy getroud met Hope wat as vampier en heks beskryf word (p. 12 & p. 11) en sodoende dié motiewe in *Azazel* en *Die derde oog* indra. De Goede se drome in *Azazel* tree in banale vervulling in *Die derde oog*. Hope is die fisiese skakel tussen *Azazel* en *Die derde oog* en dra ook letterlik die dekadensie, in die vorm van seksstimulante van Welgevonden, *Die derde oog* binne. De Goede dink telkens terug aan sy eerste taak, sy "eerste triomf" (p. 27 en p. 154) en hy onthou sy eerste soen met sentimentaliteit (p. 27). Hope is die tipiese verleidster en haar beskrywing stem dus ooreen met ander Leroux-personasies : sy het drakebloed op haar lippe (p. 61) soos Lolita in *Die Mugu* en sy is 'n Wikingvrou (pp. 25; 67) soos Y se vrou in 18 - 44. *Die derde*

*oog* bevat die tema van sy opvolger, 18 - 44, weer eens in kiemselform: - "die tragedie van tydelike samekoms waar hulle oor en weer van mekaar neem - die tragiese tussen-  
spel van ouer en jonger vrou, op die paradyslike kruis-  
punt van gelyke sensitiwiteit " (p. 98). Van Rensburg het dus gelyk as hy sê : "(d)ie hooftema van elke boek na *Die eerste lewe van Colet* kan 'n mens in sy of hulle voorganger of voorgangers vind."<sup>126)</sup>

### Ten besluite

Uit die voorafgaande bespreking van die tweede trits is dit duidelik dat die Welgevonden-trilogie 'n besondere samehang het. Indien die vroeër geformuleerde siklusdefinisie as werkhipotese toegepas word, is dit duidelik dat ons hier met 'n geheel van dele te make het wat op mekaar volg, wat dieselfde kerntema telkens herhaal en ontwikkel en in 'n hoë mate in sigself geslote is en wat dus 'n siklus is.

Struktureel blyk die ooreenkoms al uit die aantal hoofstukke in die drie werke: *Sewe dae* (7); *Die derde oog* (7) en *Azazel* (7 afdelings). Die vierde afdeling van *Azazel* (dus die middelste syfer van 7 ) bevat 13 hoofstukke, waar 7 dus weer in die middel is!

Van Rensburg het reeds gewys op karakterherhaling: in elke nuwe werk figureer karakters uit 'n vorige werk - soms as nuwe-karakters - maar nuwe karakters maak telkens hul intrede. Dit sorg vir gevarieerde kontinuïteit. Die karakters in hierdie siklus is nie staties nie, maar ontwikkel parallel met die ruimte, die tyd en die tematiese kern. Soos die ruimte bv. verander van landgoed na stigting, word die karakters net soos die ruimte op die oppervlakte meer gestileerd - vgl. "modieuse rok", "haute couture" (p. 17); "die uniform van 'n ryk boer", ensovoorts (p. 86), maar word in feite net soos die stigting self afgetakel en verval.

---

126. Van Rensburg, op.cit., p. 22.

Die voortgang van die tyd laat sy merk heel duidelik op al=le karakters in hierdie trilogie sodat De Goede se versug=ting: "Die tyd gaan verby, die tyd gaan verby ..." (p. 72) gelykluidend is met Prufrock se "I grow old, I grow old".<sup>127)</sup> Die hele tydsgees wat deur hierdie trits geadem word, stem dan ook ooreen met dit wat in *The waste land* gestalte kry. Dat talle karakters wanhopig probeer om hulle by hierdie oppervlakkige tydsgees aan te pas (Henry van Eeden; dr. Johns; die Brigadier), het wel duidelik implikasies wat die interpretasie betref.

Die *historiese tyd* in hierdie trits klop nie. Daar is reeds daarop gewys dat *Sewe dae* afspeel teen ongeveer 1962. In *Die derde oog* (p. 21) word De Goede se take opgenoem en word gepraat van "Die heks van Hilbrow" in nege-en=vyftig. In *Azazel* word egter pertinent gesê die opspoor van die Reus is De Goede se eerste taak. *Azazel* speel 18 jaar nã *Sewe dae* af; dus ongeveer 1980 en *Die derde oog* weer eens lank na *Azazel*. Uit Boris Gudenov se geskiedenis (p. 57) is dit duidelik dat Gudenov (en dus De Goede?) in 1928 "skaars agtien jaar" oud was. Die historiese tyd in hierdie trits is dus nie presiese tydsdokument soos die eerste nie. Die enigste afleiding is dat die *abstrakte outeur ontwikkeling* of liefs "*afwikkeling*" of *devolusie* wil benadruk en terselfdertyd 'n beeld van sy eie tyd wil gee. 'n Pessimistiese toekomsvisie (*Die derde oog*) word tot die eie tyd getransponeer feitlik as waarskuwing van wat kan gebeur.<sup>128)</sup>

Uit die voorafgaande bespreking van die afsonderlike werke is dit duidelik dat *die ruimte* in hoë mate die tema simbo=liseer : Welgevonden - Stigting - Shopping Centre, 'n toe=nemende verstedeliking en skynbare positiewe modernisering. Terselfdertyd kan die ontwikkeling aangedui word as : verworde

---

127. Uit T.S. Eliot se "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *Collected Poems*, Faber & Faber, London, 1974, p. 17.

128. Daar was al vroeër sprake van die *abstrakte outeur* as Suid-Afri=kaner.

landgoed - gestig - hel. Oita én die Brigadier se losie is gestileerde ruimtes, waarin selfs die enigste lewende ding, die mens, ook leweloos voorkom (p. 71). Die *motief van vervalsing* wat al in die eerste paar bladsye van *Sewe dae* verwoord word, groei in *Die derde oog* uit tot hierdie twee groot *illusionêre ruimtes* waarin alles *vervals* word (p. 52) en *nabootsing* is (p. 40). Die ruimte dui op toenemende kollektiwiteit, "die toename van *rasionalisasie en spesialisasie*, die tevergeefse poging om die orde te beskerm, teen aanslae van buite en die toename van die boosheid en perversiteit".<sup>129)</sup>

Daar is reeds op gewys hoe die Italiaanse ruimte 'n bindende faktor is en die hele siklus is in feite ook uitbeelding van 'n tyd (en ruimte) wat fluktueer tussen donker Middeleeue en verligte Renaissance wat weer parallel is met die kontras : Voorhoofse en Hoofse tydperk.

Die verwysingsveld in hierdie siklus is enorm en is deur verskeie ondersoekers voortreflik blootgelê.<sup>130)</sup> In bykans elke boek kan die sewe verwysingsvelde wat Malan in *Sewe dae* onderskei,<sup>131)</sup> aangetref word, hoewel daar in elke roman nie gelyke gewig aan hulle toegeken word nie. Daar is in detail gekyk na die mitologiese verwysings in *Die derde oog* wat teruggryp na én *Sewe dae* én *Azazel*: waardeur 'n besondere insigselfgeslotenheid van die siklus bereik word.

Die *standhoudende kern* van hierdie siklus is uit die voorafgaande duidelik en dit skakel met die tematiese kern van hierdie siklus, seker dié standhoudendste element, hoewel deurgaans onderworpe aan herhaling én ontwikkeling. Die *individueasie* is die kerntema van hierdie siklus Deudney se

---

129. Mouton, op.cit., p. 98.

130. Soos in die Bibliografie aangedui.

131. Malan, op.cit., p. 60 e.v.

vermoede dat 'n siklus wording of verwording dramatiseer, word hier bevestig. Die onsuksesvolle hergeboorte in *Sewe dae* gee aanleiding tot die skuld las wat in *Azazel* op 'n sondebok gelaai moet word. Waar die individu die gemeenskap nie kan red in *Sewe dae* nie, doen hy dit op ironiese wyse in *Azazel* deur die onskuldige te oorwin (De Goede) en deur as onskuldige die sondebok te word (die Reus). In *Die derde oog* kulmineer die proses in Gudenov se hergeboorte.

In *Azazel* was daar al sprake van *die kwelling van die animusbeeld* (by Hope) en *die animabeeld* (by die Reus) en hierdie motiewe word verder ontwikkel in *Die derde oog*. Katy en haar vriendinne vorm 'n kontras met Iole, wat die animus kan integreer, en die Brigadier, wat nie met sy anima versoen kan raak nie kontrasteer met Gudenov, wat juis deur sy anima tot hergeboorte gevoer word. De Goede wat nie die skeppende vermoë het om uit die donkerte nuwe inhoud tot die lig te bring nie, slaag ook nie in sy *individuele poging* nie en, vasgeval in hierdie regressiewe stadium, keer hy terug na Welgevonden se stiging waar *alles ook begin het*. Begin en einde reik na mekaar toe.

Uit die enigszins troostelose afloop en die verloop telkens van die personasies se pogings om psigiese heelheid te bereik, blyk dit dat die moderne mens moeilik in staat is om Bewuste en Onbewuste te versoen en die goddelike Selfervaring te smaak. Deurdat die *abstrakte outeur* telkens aandui hoe dié toestand bereik kan word (die slot van *Azazel*; Gudenov se sterwe), is dit duidelik dat die *abstrakte outeur* as satirikus 'n morele norm hanteer. God is nie dood nie, trouens in hom vind die teenstrydigste dinge hul versoening.<sup>132)</sup>

---

132. Van Rensburg, op.cit., p. 16.

Die tweede siklus voldoen aan die siklus-verwagting wat met die publikasie van *Die Mugu* geskep is. Uit hierdie siklus blyk dat Leroux toenemend 'n sikliese vermoë openbaar. Waar daar nog reeks-kenmerke in die eerste siklus is, is dit in die tweede siklus anders gesteld: naas *herhaling* en *ontwikkeling* is daar 'n sterk *sinkelsluiting* in die tweede siklus.

Literatoure is dit redelik met mekaar daarvoor eens dat daar nie 'n kwalitatiewe styging in hierdie siklus is nie.<sup>133)</sup> In sekere opsigte is *Die derde oog* egter wel myns insiens 'n besliste vooruitgang op *Sewe dae* en *Azazel* veral wat betref die subtiliteit van aanbieding. Die satire is vroeër onder die loep geneem, maar ook die styl verdien aandag. Die *abstrakte outeur* bereik besondere effekte met die verbinding van skynbare teenstrydige woorde, bv. p. 67: "Kaptein Demosthenes de Goede (...) verdwaal (...) met kragtige tred in die bourgeois voorstad..." en "en die gewyde eendstert met 'n stamp van die elmboog die ontugtige grysaard verruklik ineen laat krul van die pyn" (p. 108). Daar is talle voorbeelde van stylvirtuositeit, dikwels met humoristiese effek vanweë die skunnige implikasies: Hope is "ruim bedeed bō die mag van beskrywing" (p. 79) en die seksueel uitgeputte Brigadier "is moeg, maar orent..." (p. 79). Daar was vroeër reeds sprake van die bykans musikale konstruksies in hierdie siklus. Op p. 139 van *Die derde oog* word die dramatiese klimaks: "en hy sien meteens hoe die mou van sy mantel begin brand, aangesteek deur die sewe wit kerse van sy amper vergete verlede" met sy dubbelsinnigheid voorafgegaan deur 'n opeenstapeling van werkwoorde wat op trefsekere wyse en in bykans perfekte balans (telkens bv. in die eerste sin van 'n paragraaf) dié slot voorberei, vgl. "Hy verlang; hy haat / Hy verlang; hy wens Hy drink; sy kom / sy kom / Hy dink; hy sien".

---

133. Sien bv. Malan, *op.cit.*, p. 117.

Vanweë die stilistiese verfyning, subtiële satire en verfynde verwysingstegniek is *Die derde oog* 'n waardige afsluiting en samevatting van hierdie siklus.

Volgens J. Lotman se semiotiese teksbeskrywing is 'n literêre werk 'n komplekse struktuur van deurkruisende en korresponderende sub-strukture.<sup>1)</sup> Dit bestaan basies uit "a chain-type organization of elements (and) each element of a textual structure (or substructure) is related to at least two or more elements of that structure (or substructure) with the exception of the elements at the beginning or end of the chain which may be related to only one other element."<sup>2)</sup> Die literêre teks is 'n sisteem wat met verskeie ander sisteme in verband gebring moet word as 'n mens die sg. "spesifisiteit" daarvan wil beskryf. Van Rees en Verdaasdonk sê daarom dat elke element van die literêre teks gekarakteriseer moet word in terme van sy verhouding met ander tekstuele elemente.<sup>3)</sup>

By Lotman is interpretasie 'n vorm van vertaling of omsetting van informasie in 'n gegewe (literêre) kode in informasie in 'n ander (wetenskaplike) kode. Aangesien daar altyd iets verlore sal gaan in die proses, is dit duidelik dat die interpretasie niks anders as 'n benadering kan wees nie.<sup>4)</sup> In teenstelling met 'n stelling soos: "de structuur van een tekst is niet onmiddellijk gegeven, maar kan pas aan de tekst worden toegeschreven via de structureringscapaciteit van de recipiënten,"<sup>5)</sup> is Lotman se siening veel meer genuanseerd. Die

- 
1. Fokkema, D.W.: "Methoden en programma van de vergelijkende literatuurwetenschap", in: *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*, saamgestel en ingelei deur W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch, Basisboeken, AMBO, Baarn 1977.
  2. *Ibid.*, p. 340 (in Engelse vertaling as oorspronklike voordrag).
  3. Van Rees, C.J. en Verdaasdonk, H.: "Literatuurwetenschap en literaturopvattingen" in: Grivel, Charles (red.), *Methoden in de literatuurwetenschap*, Dick Coutinho, Muiderberg, 1978, p. 35.
  4. Fokkema, D.W.: "Semiotiek en structuralisme in de Sovjetunie", ongepubliseerde volgstuk: Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap, Rijksuniversiteit, Utrecht, 1975, p. 7.
  5. Jens Ihwe, Kees Krammer, Jan Krammer e.a. "Semiotiek van de Literatuur: perspectieven voor de literatuurwetenschap", 'n bespreking van G. Wienold se *Semotik der Literatur*, *Spektator*, 1973-4.

literêre teks is nie 'n teks sonder reëls nie, maar 'n teks waarvan sommige reëls tydens die produksie van die teks ontwerp word en tydens die resepsie van die teks ontdek word. Die literêre teks is vir Lotman 'n teks wat verskeie kere gekodeer is.<sup>6)</sup> Anders gestel : elke substruktuur in die teks verteenwoordig feitlik so 'n koderingsproses.

Die relevansie van voorafgaande vir die onderhawige studie is die feit dat daar veronderstel word dat daar 'n interrelasie bestaan tussen die immanente reëls van die literêre werk en die kulturele kode waarvan dit deel uitmaak.<sup>7)</sup> 'n Ander implisiete veronderstelling is die feit dat die skrywer as *enkodeerder* werksaam is en sy boodskap in 'n talige vorm op gestruktureerde wyse wil oordra aan 'n ontvanger, die leser, wat as *dekodeerder* moet optree. As struktuurvoltrekkende faktor beklee die leser 'n belangrike rol.

Vanweë die aard van die literêre teks bied die bestudering daarvan verskeie invalshoeke vir die literêre ondersoeker. Benewens verskeie "ekstrinsieke metodes" (Wellek en Warren) wat deesdae ook nie meer as sodanig aan gevoel word nie, bv. die literatuursosiologiese benadering, lê verskeie sg. "intrinsieke" benaderings vir die gryp. Deurdát juis die verteller kenmerkend is van die prosa-genre, word daar vir die afgelope jare veral klem gelê op die narratologiese benaderingswyse van prosawerke. Die weg is gebaan deur V.J. Propp met sy *Morphology of the folktale* (oorspronklik gepubliseer in 1928), en die veel resenter werk van Claude Bremond. Propp (en Bremond) konsentreer veral op die struktuur van die *fabula*, hoewel hulle pretendeer om die totale struktuur van die literêre teks te ontleed. 'n Benadering wat soveel ruimte laat vir willekeurige interpretasie, is nie voldoende om die totale struktuur van die literêre teks adekwaat te beskryf nie.<sup>8)</sup>

---

6. Fokkema, D.W., 1975, op.cit., p. 9.

7. Ibid., p. 11.

8. Sien in hierdie verband : Guépin, J.P. : "Propp kan niet en waarom II" : *Forum der Letteren*, 14 (1973) 1 Maart) pp. 30-51.

Die winste wat egter voorgekom het uit die werk van Bremond en uit die arbeid van strukturaliste soos Greimas, Genette en Mieke Bal op die gebied van veral die narratologie, open vandag nuwe weë vir die literêre ondersoeker. Van hulle bevindinge en metodes behoort myns insiens talle nuwe insigte te bied in veral romans waarin die vertelstruktuur belangrik is, soos in die geval van Etienne Leroux se derde trits. Hoewel die narratologiese struktuur in hierdie ondersoek geensins sentraal staan nie, is dit egter gerade om aandag te skenk aan die wyse waarop dit 'n belangrike rol speel as bindingsfaktor in die laaste trits sodat 'n geheelbetekenis daar gestel word.

In hierdie stadium is dit noodsaaklik om bestek te neem van die verloop van hierdie studie. Uit die aard van die onderwerp is die ondersoek onder meer *tematies* gerig. Dit is immers my verklaarde doelstelling om in hierdie studie die standhoudende kern van Leroux se negeluk te bepaal. Uit die voorafgaande het dit geblyk dat daar sprake is van 'n oorkoepelende tematiese kern. Daar is egter naas beklemtoning van die *fabel* ('n skematiese weergawe van die gebeurtenisse in die verhaal in chronologiese volgorde en logiese verband) ook aandag bestee aan die *sujet* (die wyse waarop die gebeurtenisse in die werk gestalte aanneem). Met ander woorde die 'wat' en 'hoe' is bekyk. In die ontleding van die eerste trits was die strukturele ondersoek van *Die Mugu* rigtinggewend in die poging om tot 'n geheelinterpretasie van die eerste trits te geraak. In die geval van die tweede trits het die *analise* van die afsonderlike werke gelei tot 'n *interpretasie* van die geheel. Dit het geblyk dat strukturele opvallendhede veelal in diens staan van, selfs getermineer word, deur "eksterne" faktore soos verwysings van die een of ander aard. Met "eksterne" bedoel ek dat die literêre werk in relasie staan tot sy verwysingsveld (mitologie, oerbron, ens.) soos 'n *teken* ten opsigte van sy *objek* : daar is 'n sekere betekenisverhouding tussen hulle;

daarom sê Van Zoest ook dat die literêre teks altyd 'n simbool is.<sup>9)</sup>

*Analise* het gelei tot *interpretasie* en uiteindelik tot *evaluering*, want die ondersoeker na die gebruik van bv. 'n mite in die literêre teks "kan hom (inderdaad) nie onthef van die verantwoordelikheid om te evalueer nie".<sup>10)</sup> Hoewel die mitologiese verwysings dus om 'n sekere strukturele vergestaltung mag vra, word dit omvorm tot 'n substruktuur van die literêre teks. Juis hierdie omkoderingsproses en die estetiese funksie daarvan in die nuwe geheel staan sentraal by die evaluering.

In die derde trits word die leser gekonfronteer met Leroux se verwikkeldste, tewens mees eksperimentele werk. Ons het reeds gewys op gemene delers van die tweede trits : die perigrinasiestruktuur; die eksegetiese meturgemanne; die talle gesprekke en mitologiese verwysings - hulle almal fungeer as interpretasiehulp. In die laaste trits is die knolskrywer dié eenheidskeppende faktor, en vervul hy die rol van verteller. Mitologiese paralelle vir sy soektog word nie verhul nie, selfs bygesleep, en mitologiese verwysings word in detail verklaar, selfs met bronvermelding! Sy styl word toenemend 'n uitflapstyl, en soos sy soektog wanhopiger word, word die literêre werk waarin dié soektog verwoord word, toenemend lossier van struktuur. Vgl. bv. *Isis Isis Isis*. Louise Viljoen beweer dat die verwysingstegniek in die laaste trits die middel is waardeur die knolskrywer sin probeer gee aan sy verwarde werklikheid. "Die geloofwaardigheid van die 'verwysingswarboel' moet dan ook steeds getoets word aan die karakter en sy problematiek."<sup>11)</sup> Op oortuigende wyse

---

9, Van Zoest, A.J.A.: "Peirciaanse semiotiek" in Grivel, Charles, op. cit., p. 104. Van Zoest se indringende studie word later vollediger bespreek.

10. Viljoen, Louise: *Die verwysingstegniek in Etienne Leroux se derde trilogie : "18 - 44", "Isis Isis Isis" en "Na'Va"*, ongepubliseerde MA-verhandeling, U.S., Januarie 1979, p. 20.

11. *Ibid.*, p. 21.

toon sy aan dat juis die hantering van die verwysing, die soms onbehople eksegetisering, die andersins vervelende verklaring, funksionele karakteriseringsmiddel van die knol in sy wêreld is.

In hierdie stadium moet die term *metaforiese ikonisiteit* as literêre begrip nader toegelig word. Dit word aanvaar dat De Saussure en Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) die grondleggers van die moderne semiotiek (tekenleer) is. Ek sal probeer om Van Zoest se voortreflike weergawe van Pierce se teorieë hier kortliks en noodwendig onvolledig weer te gee.<sup>12)</sup>

Volgens Peirce kommunikeer 'n mens deur middel van tekens, en taaltekens is slegs een van verskeie soorte tekens. Die wesenstrek van die teken is dat dit in die plek kom van iets anders. Eenvoudig gestel : dit verwys na 'n *objek*. Een deelgebied van Peirce se tekenteorie is volgens Van Zoest die vrugbaarste vir die literatuurwetenskap: die verhouding tussen teken en objek. In die teken - objek - verhouding is daar drie moontlikhede : die verhouding kan een wees van gelykenis (die teken is dan bekend as *ikoon*); van aangrensendheid (*indeks*); van afspraak (*simbool*). Van die drie genoemde tekstipes beskou Peirce die *ikoniese teken* as die mees fundamentele. Van Zoest sê dit is omdat alles in prinsipe as teken beskou kan word, 'n voorwerp sowel as 'n struktuur.

Van Zoest sê dat daar sprake is van *ikonisiteit* in 'n teks as daar 'n gelykenis blyk te wees tussen 'n teken en sy *objek*. Feitlik alles in 'n teks kan tot teken verklaar word : die tipografie, frekwensie van adjektiewe, vertelpunt, ensovoorts. 'n Moeilike vraag is : wanneer is daar van gelykenis sprake? As die twee beskrywings : dié van die teken en dié van sy *objek*, identieke predikate bevat, sou 'n mens kon sê dat daar gelykenis is. Van Zoest se voorbeeld is 'n gedig van

---

12. Van Zoest, M.J.A., *op.cit.*, pp. 102 - 114.

toon sy aan dat juis die handeling van die voorstelling, die  
soms objektiewe eksperiment, die aandag van verskeide vers-  
kinding, funksionele katekretiese handeling van die knoel te  
sy wysid is.

In hierdie stadium moet die term "eksperimentele katekretiese"  
as fisiese begrip nader bespreek word. Dit word aanvaar  
dat Dr. Saksena en Chaitin Saksena (1939 - 1941) die  
grondleggers van die moderne katekretiese (katekretiese) is. Ek  
sal probeer om Van Loon se voorstellike wettings van Placa  
te toets hier kortliks en noodwendig onvolledig weer te  
ge. 113

Volgens Placa katekretiese is niks anders as 'n objek, 'n  
en katekretiese is niks anders as 'n objek. Die  
weensker van die objek is dat dit in die plek kom van iets  
anders. Noodwendig gesetel is dit verspreid op 'n objek. Aan  
besigheid van Placa se katekretiese is volgens Van Loon  
die verspreid van die fisiese wettings; die verspreid  
tussen objek en objek. In die objek - objek - verspreid  
is daar die wettings; die verspreid van een ween van  
gevoel (die objek) is dan bekend as (katekretiese); van aanvaar  
noodwendig (katekretiese) van objek (katekretiese). Van die drie  
gevoel katekretiese Placa se katekretiese is dan  
meer funksionele. Van Loon se dit is omdat niks in prins-  
sipe se katekretiese kan word, 'n voorwerp soos 'n objek  
kan.

Van Loon se dat daar sprake is van "katekretiese" in 'n objek  
en dat in geïntellektuele niks se wettings 'n objek en sy objek.  
Fisiek niks in 'n objek kan tot katekretiese word; die  
katekretiese, katekretiese van objektiewe, verspreid, essensie.  
'n wettings niks is; wettings in dat van geïntellektuele objek.  
In die twee wettings; die van die objek en die van sy  
objek, katekretiese geïntellektuele objek, kan 'n objek se dat  
dat geïntellektuele is. Van Loon se noodwendig is 'n geïntellektuele

Maar 'n mens sou ook voorbeelde kon vind van *metaforiese ikonisiteit* op ander vlakke as dié van die makrostruktuur. Van Zoest verwys na die perspektiefwisseling in die reeds genoemde *De donkere kamer van Damokles*. Die hele roman word beskryf vanuit die *personale* perspektief, maar ten slotte word die dood van Osewoudt beskryf vanuit die *oukto-riële* perspektief: "Osewoudt is geen mens meer, die kijkt. Hij is een ding geworden, waarnaar gekeken wordt."<sup>14)</sup>

○ *Metaforiese ikonisiteit* is bepaald van heuristiese waarde vir die ondersoeker van Leroux se werke. Die strukturele vierdeling van *Die Mugu* en die sikliese bou van *Een vir Azazel* is voorbeelde van *metaforiese ikonisiteit* met belangrike implikasies vir die interpretasie van hierdie romans. Die solidariteit van die *vertelsinstansie* met Henry aan die slot van *Sewe dae* is ewe-eens *metafories ikonies*, net soos die teenoorgestelde by Zola die geval is in sy *Le ventre de Paris*.<sup>15)</sup>

18 - 44 is 'n sorgvuldig-gekonstrueerde werk om die knolskrywer se dilemma in sy 44 ste jaar te *ikoniseer*. Tyd en ruimte vleg deureen, sodat nie alleen 18 en 44 met mekaar versoen moet word nie (jeug en volwassenheid dus), maar ook hede en verlede, Ooste en Weste, kinderlikheid en verraderlikheid... Die hele bestaansproblematiek van die moderne tyd konvergeer in die knolskrywer. In die moderne tyd is ook die *skrywer* nie meer 'n Goddelike uitverkorene nie, nie meer die romantiese oppermagtige soos 'n Byron nie - die knolskrywer is 'n Hermes sonder 'n boodskap van die gode, 'n skrywer gedoem tot knolskrywery op soek ook na ware skrywerskap. Sy skrywerspoging registreer dus nie slegs individu-asie nie, maar is dit ook.

---

14. Ibid., p. 112.

15. Vgl. Van Zoest, op.cit., p. 112.

In 'n origens ylerige en aanvegbare artikel maak L.H.Hoek 'n nuttige skematisering van die verhouding *verteltyd / vertelde tyd* in literêre werke.<sup>16)</sup> Volgens hom sou 'n mens in liriese tekse dikwels "afremming" aantref: baie *verteltyd* word gewy aan minder *vertelde tyd*. 'n Vergelyking tussen *18 - 44* en *Isis Isis Isis* sou iets hiervan illustreer: waar *18 - 44* dus "liries" is, kry ons die teenoorgestelde situasie by *Isis*: veel minder *verteltyd* word gebruik om baie *vertelde tyd* weer te gee. In feite is *18 - 44* sametrekking van verlede in die hede - die oomblik in die park word bv. een durende moment van romantiese ontvlugting waarin verskeie ontmoetings met die tante en die Rus saamgetrek word tot een ontmoeting wat telkens in die teenswoordige tyd weergegee word.

*Isis Isis Isis* is 'n veel "dinamieser" werk as *18 - 44* in die sin dat daar koorsagtig op soek gegaan word na Isis in haar moderne verskyningsvorm, na 14 vroue, om die knol se anima wat versplinter is te heel sodat hergeboorte kan volg. Daarom pas die reisverhaal-stramien hierdie werk. Die struktuur van *Isis* is op *metafories-ikoniese* wyse weergawe van die knolskrywer se onmag, soos ook sy uitgesponne eksegetisering en wanhopige verbandlegging dit is. Soos later aangetoon sal word, vorm die laaste trits in feite een groot *individueleproses* wat hom op chronologiese wyse in die drie romans voltrek. In geen een van die afsonderlike werke word die *individueleproses* voltooi nie. Wat hierdie aspek betref, toon die laaste trits dus baie kenmerke van die reeks: Daar sal later in groter besonderheid aangetoon word waarom dit 'n siklus is.

Louise Viljoen beweer myns insiens tereg dat die knolskrywer in die laaste trits gekarakteriseer word deur die verwysingstegniek - " die geloofwaardigheid van die 'verwysingswarboel'

---

16. Hoek, L.H.: "Verhaalstrategieën. Aanzet tot een semiotisch georiënteerde narratologie" in: Grivel, Charles, op.cit., p. 53.

moet dan ook steeds getoets word aan die karakter en sy problematiek."<sup>17)</sup> Volgens haar sal slegs 'n sorgvuldige ondersoek kan wys op wie se rekening literêre banaliteite moet kom: die knolskrywer of Leroux s'n.<sup>18)</sup> Ek is van mening dat sy hier 'n belangrike teoretiese mistasting begaan. Die gebruik van die verwysingsveld, maar óók hoofstukgeleding, tyd- en ruimte-strukturering ensovoorts is op rekening van die *abstrakte outeur*, die organiserende faktor in 'n literêre werk. (Sien skema in Hoofstuk I). Die struktuur van elke afsonderlike werk in die laaste trits is 'n *metaforiese ikoon* van die knolskrywer se *individueasiepoging*, maar dit is duidelik dat dit deur iemand anders gestruktureer is. Dié instansie staan bekend as die *abstrakte outeur*. Etienne Leroux staan as *konkrete outeur* volledig buite die literêre teks. Hieruit blyk al dat 'n *konkrete outeur* vir elk van sy romans bv. 'n ander *abstrakte outeur* skep. Nie-teenstaande haar foutiewe formulering pleeg Viljoen nooit enige psigologisme in haar knap studie nie.

Die begrip *abstrakte outeur* plaas ons midde in 'n belangrike twisgesprek wat die afgelope tyd woed met belangrike implikasies vir ons studie. In haar gerugmakende studies<sup>19)</sup> verset Mieke Bal haar teen die gangbare terminologie, en beweer sy dat, wat haar betref, die konsep *abstrakte outeur* of die parasinoniem daarvan, die *implied author*, verantwoordelik is vir die vae psilogiserende wyse van interpretasie van vertellings.<sup>20)</sup> "Wanneer men de bronnen erop na slaat (bijvoorbeeld Booth (1961), Link (1975), Schmid (1973)), blijkt dat met dat concept wordt bedoeld de totale betekenisstructuur van het literaire werk. Dat wil zeggen, dat met dat concept het *resultaat* van een tekstonderzoek kan worden aangeduid, niet een *instrument* voor

---

17. Viljoen, Louise, *op.cit.*, p. 21.

18. *Ibid.*, p. 24.

19. Bv.: Bal, Mieke: *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*, Dick Coutinho, Muiderberg, 1978.

20. *Ibid.*, p. 118.

tekstonderzoek."<sup>21)</sup> Onsorgvuldige gebruik van die term lei maklik daartoe dat outeursintensie in feite beskryf word; 'n oorgang na die biografiese outeur volg dan spoedig, al= dus Bal. In twee besprekings van Mieke Bal wys W. Bronzwaer, en in 'n mindere mate M.B. van Buuren, op die gebreke in Bal se studie juis vanweë haar negering van 'n organise= rende instansie.<sup>22)</sup> Bronzwaer het reeds by 'n vroeëre ge= leentheid Genette se teorieë (op wie Bal voortbou) gekri= tiseer vanweë die uitsluiting van die *abstrakte outeur*.<sup>23)</sup> In hierdie laasgenoemde artikel gee hy 'n model weer wat in hoë mate ooreenstem met Schmid se skema soos weergegee in hoofstuk 1 van hierdie studie.<sup>24)</sup>

Dit is veral Seymour Chatman wat myns insiens die gebalan= seerdste visie het op die narratologiese problematiek.<sup>25)</sup> Sy skema van instansies betrokke by die literêre teks is feitlik presies dieselfde as dié van Schmid.<sup>26)</sup> Verskeie literatore het Booth in die verlede gekritiseer oor sy 'im= plied author', wat dan as't ware 'n morele konstruksie sou wees. Chatman beskryf hierdie *abstrakte outeur* as geïm= pliseerd en "reconstructed by the reader from the narrative. He is not the narrator, but rather the principle that inven= ted the narrator..."<sup>27)</sup> Die verskil tussen die *abstrakte outeur* en *vertelsinstansie* "is particularly evident in the case of the 'unreliable narrator' (...) What makes a

---

21. *Ibid.*, p. 118.

22. Bronzwaer, W.: "Focaliseren of vertellen?", pp. 449-458 en Van Buuren, M.B.: "Focalisatie", pp. 459-470 in : *Forum der Letteren* 20 (1979) 4 (december).

23. Bronzwaer, W.: "Implied author, extradiegetic narrator and public reader : Gérard Genette's narratological model and the reading ver= sion of *Great Expectations*" in : *Neophilologus*, vol. LXII, No. 1, January, 1978, pp. 1-18.

24. Op p. 18 (voetnoot 15) van dieselfde artikel sê Bronzwaer self dat sy skema baie ooreenstem met dié van Schmid, hoewel hy op heeltemal onafhanklike wyse tot die ooreenstemmende gevolgtrekking gekom het.

25. Chatman, Seymour: *Story and Discourse, Narrative Structure in Fic= tion and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1978.

26. *Ibid.*, p. 147.

27. *Ibid.*, p. 148.

narrator unreliable is that his values diverge strikingly from that of the implied author's; that is, the rest of the narrative - 'the norm of the work' - conflicts with the narrator's presentation, and we become suspicious of his sincerity or competence to tell the 'true version'. The unreliable narrator is at virtual odds with the implied author; otherwise his unreliability could not emerge."<sup>28)</sup> Chatman stel dit onomwonde dat die *konkrete outeur* enige norme kan laat postuleer deur sy *abstrakte outeur*, dit hoef nie sg. morele norme te wees nie. Chatman bespreek ook die begrip *implied reader* (*abstrakte leser* in ons skema, hoofstuk 1) in groot besonderheid; dit is "the audience presupposed by the narrative itself."<sup>29)</sup>

Ek wil dit dus pertinent stel dat *abstrakte outeur* deurgaans gebruik word in die sin van 'n teksinterne element, tewens organiseerder en strukturerende faktor; nie in die sin waarin Mieke Bal dit gebruik, tw. as *resultaat* van die ondersoek na die betekenis van die teks, nie.<sup>30)</sup> Die res van haar uitgangspunte sou ek met wysiginge kon aanvaar. Die *abstrakte outeur* "kies" 'n *vertelsinstansie* wat "de taaltekens uit die het verhaal beteken." <sup>31)</sup> *Fokalisasie* vorm dan 'n onderdeel van die vertelling. Die verhouding tussen die gerepresenteerde elemente en die visie van waaruit dit gepresenteer word, word *fokalisasie* genoem. Die bekende tipologië van Friedman en Stanzel het volgens Mieke Bal almal een onduidelikheid: hulle onderskei nie tussen *wie sê* en *wie sien* nie. Sy verwys as illustrasie na *Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan*, as verhaal waarin verskillende personasies fokaliseer. Die subjek van fokalisasie, die *fokalisator*, sê Mieke Bal, is die punt van waaruit die elemente gesien word.<sup>32)</sup> Soos in die geval

---

28. *Ibid.*, p. 149.

29. *Ibid.*, p. 150.

30. Bal, Mieke, *op. cit.*, p. 120.

31. *Ibid.*, p. 121.

32. *Ibid.*, p. 106.

van die knolskrywer in Leroux se derde trits, is die *fokalisator* 'n personasie (hier 'n ek-verteller) en so 'n personasie - gebonde *fokalisator* het tot gevolg partydigheid en beperking. Die leser doen dus soms iets meer of anders as die fokaliseerder met die gegewens wat hy kry. Wat baie belangrik is, is dus *wat* die persone fokaliseer en *hoe* hy dit doen. Gewoonlik kry die leser hieruit ook 'n hele klomp inligting, nie net van die objek nie, maar van die fokaliseerder self.

Etienne Leroux se derde trits is volgens Genette 'n *homodiëgetiese vertelvorm*.<sup>33)</sup> In hierdie basis-vorm vervul die personasie 'n dubbele funksie. Hy is verteller van die verhaal en tewens speel hy as *akteur* (personasie as handelende persoon) 'n rol in die handeling. "Naargelang het oriënteringsentrum bepaald word deur het personage-verteller (vertellend-ik) of deur het personage-acteur (belevend-ik), moet binne de homodiëgetiese basisvorm onderscheid gemaak word tussen een auctorieel en een auctorieel verteltype".<sup>34)</sup> Die boeiende van Leroux se knolskrywer is dat hy beide rolle vertolk. Uit sy agterna-perspektief word die handeling, waaraan die personasie as akteur deelneem, vertel vanuit die perspektief van dieselfde personasie in sy rol as verteller (*ouktorieel*). Ons vind egter ook die *aktoriële* verteltype wanneer die personasie-verteller hom volkome identifiseer met die personasie-akteur, om vanuit lg. se perspektief sy verlede opnuut te beleef.<sup>35)</sup>

---

33. Lintvelt, Jaap: "Discursiewe verteltypen" in Grivel, Charles, op. cit., p. 136.

34. *Ibid.*, p. 144.

35. *Ibid.*, p. 145: "In de praktijk zal meestal sprake zijn van een combinatie tussen het auctoriële - en het actoriële vertelperspektief. Veel voorkomend is de situatie van het personage dat als verteller, op latere leeftijd, terugkijkt op zijn jeugdijaren..." Viljoen, Louise, op. cit., p. 43 sê dat die knolskrywer se retrospektiewe posisie "hom as't ware die mandaat (gee) om in sy herinnering die gebeure by die begrafnis op 'n skeppende wyse so te struktureer dat individuasie vir hom in sy huisie by die see, jare later in voltooiing gaan."

Lintvelt beweer dat, hoewel die personasië-verteller by die *ouktoniële* vertel tipe nie alwetend is nie, hy tog oor meer insig as vroeër beskik, enersyds a.g.v. sy agternaperspektief, andersyds omdat hy ryper is. Hy kan sy verlede oorsien en is derhalwe nie alleen in staat om 'n terugblik te werp nie, maar ook vooruit kan kyk na wat vir hom in die toekoms opgesluit lê<sup>36)</sup> (vgl. veral die slot van *Na'Va*).

Dié teoretiese uitgangspunte sal vervolgens gebruik word om die konkrete werke te ontleed.

18 - 44

Die tweedeling wat basies die tema van hierdie roman vorm, is al in die titel vervat. Met reg sou hierdie titel as 'n *ikoon* geïnterpreteer kon word. Die twee getalle, wat onderskeidelik die jeug en na-middeljarigheid simboliseer, staan in kontras tot mekaar, maar is ook onlosmaaklik verbonde soos 'n mens in middeljarigheid jou moeilik kan losmaak van jou jeug. Soos agtien die einde van jeugdigheid aandui, so markeer vyf-en-veertig ook 'n nuwe fase : nl. middeljarigheid. Die koppelteken tussen 18 en 44 skei en verbind; die tydperk tussen 18 en 44 (wat eintlik die grootste deel van die *fabula* in hierdie roman konstitueer) is die kommerlose volwassenheid, getint met romantiek. Hierdie tydperk kom tot gewelddadige beëindiging 'n dag voor die knolskrywer se vyf-en-veertigste verjaardag (p. 119). Die romantiese park is die simbool van die jeugdige romantiek en moet daarom uitmekaar geslaan word. Die knolskrywer vertel sy eie verhaal; dié van sy vrou, en hy onthul die voorgeskiedenis van sy tante. Parallel hiermee verloop die beskrywing van mej. X en hul briefwisseling, terwyl ook die Rus se verhaal broksgewys tot 'n geheel groei. Skematies sou 'n mens dit soos volg kan voorstel:

---

36. Lintvelt, Jaap, op.cit., pp. 146/7.

		Die oomblik van
<i>Knol</i>	Die Knol se paradys word vernietig met die	beëindiging
	aanbreek van 45 jaar. Die rol van die tante se	van 'n tydperk
<i>Tante</i>	verraad (p. 115) speel hierin 'n belangrike rol.	verraad speel
<i>Rus</i>	Rusland wend hom in 1945 teen die Weste soos Y	telkens 'n rol
	se vurige Rus hom in die steek laat (p. 126).	en <i>gewelddadige</i>
<i>Vrou</i>	Die Walkure pleeg selfmoord agv. Y se verraad	beëindiging.
<i>Mej. X</i>	"Mej. X begin die noodsaaklikheid van verraad	
	beseef, en staak haar briewe" (p. 131).	
<i>Geskiedenis</i>	'n Wesenlik romantiese era kom tot sy	
	einde en 'n nuwe era van Godeskemering	aanbreek van
	breek in 1945 aan.	19; 45 of 1945

Die geweldige verskil tussen 18 en 19 enersyds en 44 en 45 andersyds kom tot uitdrukking in die kontrastering van 1844 met 1945 (pp. 11; 12) wat letterlik 'n eeu uitmekaar lê. 'n Mens sou dit as volg kon skematiseer:

18/44	Verlede	Romanties (Eros)	Heroïese Goderyk	jeug/Mej. X word 19
19/45	Hede	Tegnies (logos)	Godeskemering 1945 (God word mens)	middeljare / Y word 45

Y probeer 'n sintese vind, ook van bostaande opposisies deur sy skrywerskap. Mej. X speel 'n belangrike rol in hierdie proses want sy inspireer hom. Op sy beurt "bevrug" die knol=skrywer Mej. X deur sy briewe. Ten slotte verlaat beide hul paradyslike bestaan van onskuld : X én Y gaan sodoende 'n onbekende toekoms tegemoet.

In hierdie roman is die knolskrywer Y, 44 jaar, sy vrou is 44 jaar, sy Rus ewe-eens 44 jaar en sy tante het gesterf toe sy 44 jaar was. Mej. X, die jongste toevoeging tot sy vier vroue, is 18 jaar. Sodoende herinner sy die knolskrywer aan

sy eie jeug toe hy as 18-jarige sy erotiese begeertes geprojekteer het op sy 44-jarige tante. Die keuse van sy 18-jarige vrou, toe nog 'n Walkure in haar uitdagende jeugdigheid, b6 sy tante, het vir hom soos verraad gevoel. Terselfdertyd het sy tante hom verraai deur met 'n boepens-boemelaar te slaap (p. 115). In die lewe van die knolskrywer speel verskillende vroue dus 'n rol en dit geskied ook in chronologiese volgorde : sy tante, sy vrou, sy Rus, mej. X, met ander woorde 'n feitlik ritmiese afwisseling van 44, 18, 44, 18.

Integrasie deur die knolskrywer van hierdie vier vroue vorm die tema van 18 - 44, en hierdie sintese of versoening is terselfdertyd ook 'n psigiese proses, want hulle verpersoonlik elkeen 'n deel van die psige van die knolskrywer, te wete: *denke*, *gevoel*, *sensasie* en *intuïsie*. Robert L. Berner verwoord in sy bespreking van 18 - 44 'n hipotese ten aansien van die dieper betekenis van 18 - 44 wat met wysiginge en toevoegings aanvaar sou kon word.<sup>37)</sup> Hy verwys kortliks na die tradisionele verdeling van die psige en die opponerende pare *denke / gevoel* en *sensasie / intuïsie*. Volgens sy hipotese is die knolskrywer in hierdie vaal jaar van sy lewe in 'n krisis omdat sy *denke* (sy vrou) vermink is, sy *gevoel* (sy tante) dood is, en Mej. X (die *intuïsie* en sy latente funksie) afwesig is. Slegs die Rus (*sensasie*) is teenwoordig en aktief. Om dit enigszins anders te stel: sy *gevoel* is op 44 jaar dood, sy *denke* is op 44 vermink, sy *sensasie* raak in hierdie jaar van sy lewe aktief en die *intuïsie* herleef, omdat hy ook sy jeug herleef deur sy korrespondensie met mej. X. Die getalle 18 en 44 is, soos reeds gesê, die pole waartussen die knolskrywer beweeg : jeugherinnerings en onvermydelike middeljarigheid. Hoewel dit van meet af lyk asof die knolskrywer sy dilemma van *dooie gevoelens* en *steriele denke* sal kan oplos, word sy uiteindelijke bereiking alby voorbaat gerelativeer deurdat sy ontmoetings met die Rus in 'n romantiese park, 'n tydelike

---

37. Berner, Robert L.: op. cit., p. 255 e.v.

toevlugsoord, afspeel en sy "flirtasie" met mej. X ewe ver-  
ganklik in die vorm van 'n briewewisseling plaasvind. Wan-  
neer die knolskrywer later 45 word, word sy verhouding met  
die Rus beëindig en stop mej. X haar briewe. Sodoende blyk  
dit dat hulle slegs 'n rol speel in sy vier-en-veertigste  
jaar. Y is dus hoofsaaklik 'n *gevoelsmens*, (en hier ver-  
skil my interpretasie wesenlik van die van Berner ) wat  
nooit die *gevoel* en *denke* kon versoen nie. Hy is opge-  
voed deur sy tante (*gevoel*) wat die rol van 'n moeder teen-  
oor hom gespeel het, hoewel met 'n duidelik erotiese tint  
daaraan. Hy verraai egter die *gevoel* en gaan 'n huwelik  
aan met die *denke* (sy vrou) wat deurgaans beskryf word in  
terme van koudheid, ys en Noordelikheid. Die huwelik word  
oorheers deur die seksualiteit, maar dit blyk later dat sy  
(die *denke* dus) steriel is. Hierdie steriliteit word ge-  
ëggo deur sy knolskrywery, want, hoewel aktief, lewer sy  
skrywery geen werlike vrug nie. Sy vrou (die *denke*) word  
juis deur die *warm* natuurgod vernietig nadat sy hom in die  
steek gelaat en voortdurend verraai het. In haar verminkte  
toestand bly sy deel van die knol, woonsteeds in sy spierwit  
huisie en word oplaas selfs in 'n mate "gerepareer" in sy  
(enhaar) vier-en-veertigste jaar voordat sy hom finaal  
verraai en sodoende die deel word wat hy nie kan integreer  
nie (p. 130).

Y is opgevoed deur sy tante, die *gevoel*, en dit is ook  
kommentaar op die era waarin hy grootgeword het : die roman-  
tiese tydperk waarin die *gevoel* hoogty gevier het en alles  
gehul was in 'n romantiese waas. In die kamee "Ma Tante"  
word 'n beeld opgeroep van die twintigerjare met die char-  
leston en die "misleidende flouheid van die dertigerjare"  
(p. 102). Sy het op 'n sekere tydstip net belang in die  
lewe verloor en het gesterf, sonder 'n dramatiese "exit".  
Uit die beskrywing op p. 102 : "Die roaring forties!  
Die dood van my oom en die laaste jare van die skraal wedu-  
wee..." blyk dit duidelik dat sy teen 1944 kon gesterf het,  
soos haar era ondramaties gesterf het. Want in 1945 breek

'n nuwe era met geweld aan. In die nuwe tydperk is daar geen plek meer vir *gevoel* nie (die tante word gedissekteer ná haar dood!) en die *gevoel* word genadeloos ontleed deur die intellek (die vrou wat haar nou superieur voel teenoor die dooie tante) wie se heerskappy egter ook kort is en wat vermink uit die stryd tree. Uit dit alles blyk dit dat die *abstrakte outeur* 'n besonder negatiewe prentjie skilder van ons moderne era en van die moderne mens wie se *gevoel* en *denke* jammerlik gefaal het.

Die knolskrywer voel hom aangetrokke tot die jeugdige mej. X omdat hy deur haar sy eie jeug herlewe. Maar soos dit in *Die Mugu* al duidelik geblyk het, is daar 'n onoorbrugbare kloof tussen die geslagte : mej. X se jeug is nie meer mnr. Y se jeug nie; *intuïsie* lyk net na *gevoel*, en daarom sal die knolskrywer oplaas weer op homself aangewese wees. Mej. X is staties, want *intuïsie* verander nie, *denke*, *emosie* en *gevoel* wel. Dit is ook opmerklik dat sy onbereikbaarder en vaer bly, want die knolskrywer weet nie hoe sy lyk nie (vgl. p. 27). Die hele romantiese *gevoel* met sy geloof aan "'n veilige hawe" (*Die Mugu*) is afwesig by die eietydse jeug. Soos Jung sê: *gevoel* is nog rasioneel, *intuïsie* is dit hoegenaamd nie meer nie.<sup>38)</sup> Waar Y se jeug nog "geglo het", is mej. X se jeug bloot eksistensialisties georiënteer. Tussen die ouderdomme 18 en 44 is voorts ook 'n onoorbrugbare kloof, want soos Y sy tante se geslag van verraad beskuldig, so staan hy ook skuldig teenoor mej. X se geslag. Hierdie skeiding tussen geslagte word op *ikoniëse* wyse uitgedruk deur die *koppelteken* tussen 18 en 44; koppelteken en nie dubbelpunt nie om skeiding en koppeling uit te druk.

Die Rus is meer problematies : sy verskyn slegs in die vier-en-veertigste jaar van sy lewe en Y ontmoet haar ook net

---

38. Jung, C.G.: *Psychological Types or The psychology of Individuation*, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., London, 1926, translated by H. Godwin Baynes, p. 480 e.v.

in die romantiese park wat 'n nalatenskap van sy tante is. Sodra die paradyslike park vernietig word en die knolskrywer aan flenters geslaan word, verdwyn die Rus ook uit sy lewe. Die *sensasie* word slegs vir 'n kort tydjie aktief en leef in samehang met die herinnerings en nalatenskap van sy tante. Die park is ontsnappingsruimte van die knolskrywer, maar van meet af is die Kosak aanwesig en word hy progressief al dreigender en kom hy al nader : die vernietiging van die park word sodoende al van die begin af medegegewe. Die absolute vereenselwiging tussen vervolger en vervolgte (soos trouens ook aan die einde van *Een vir Azazel*) skep die vermoede dat die Kosak die knolskrywer se alter-ego of skadu is. In die park leef die *gevoel* nog (*sien* hy en *dink* hy nog aan sy tante) en verkeer hy en die Rus (*sensasie*) in 'n gelukkige, illusionêre ruimte.

In die roman is daar in feite van net twee (opponerende) ruimtes sprake : die park en die wit huisie. Die huisie is *leefruimte* en die park *ontsnappingsruimte*. In die huis is die vrou en (die briewe van) mej. X aanwesig; in die park daarenteen leef sy Rus en sy tante. Uit die volgende boek blyk dit dat die knolskrywer sy tante en sy Rus op sy pad vorentoe ignoreer en slegs mej. X speel nog 'n rol. Die vernietiging van die park beteken inderdaad aflegging van daardie eienskappe : *gevoel* en *sensasie* wat tot 'n vroeër tyd van sy lewe behoort. Moontlik is die "stukkie onvolkomenheid wat volkome integrasie onmoontlik maak" (p. 130) juis dit waaraan hy op soek gaan in *Isis Isis Isis*, te wete "die fallus van die gees."

Om by ons vroeëre terminologie aan te sluit: die *ruimtelike situering* hang saam met die verteltyd : die *ouktoriële homodiëgetiese verteller* is binne die wit huisie; as oorgegaan word na die *aktoriële* verteltipe oorheers beskrywing van die verlede of die park. Die park word beskryf as 'n verbeeldingsruimte : " 'n Edelweiss-park, waar kinder-helde sonder 'n skrapie teen die tiranne en vyande

van hul jeug geveg en met 'n lustige vloei van denkbeeldige bloed heroïes gesterf het" (p. 39). Die park is stil en onbekend (p. 15); sonnig (p. 18); verlate (p. 19) en verwaarloos (p. 38). Dit is 'n park uit 'n vroeëre tydperk: jeug (p. 38), 'n "Viktoriaanse park, gelaat deur 'n sonnige tante uit 'n sonnige tyd vir 'n delikate spel met die lewe" (p. 74), maar tog 'n park waarin twee wêrelde kan verenig (p. 38), 'n Gotiese park met "ietsie van twee wêrelde, 'n plek van onmoontlike samekoms, soos 18 en 44 ... noorde en (...) suide ... 'n Gotiese park van teenoorgesteldes : die strak, Gotiese langwerpigheid wat 'n vorm van verminking is teenoor die horisontale vlak van die romantiese liefde wat 'n vorm van ontvlugting is; die park van kontraste waarin ons elkeen soos monoliete nie alleen na die hemel reik nie, maar ons teenbeeld in die aarde soek" (p. 59). Die knolskrywer voel hom in die park onaangeraak deur "die rasende stad" en die beweging (p. 87) en beskryf die park op verskeie plekke op implisiete wyse as 'n paradyslike ruimte (pp. 39; 74; 115). Tog word die park ook van meet af aan beskryf as "bloedig" (p. 62); "n slagveld" (p. 73) en oplaas dui sluitingstyd in die park ook op "die einde van sekuriteit en van volmaaktheid en van die paradys van geprojekteerde liefde, dis die einde van salige onkunde en oorgawe aan volmaaktheid en al die droomwense wat selfs in die harte van middeljariges leef" (p. 114). Die knolskrywer word oplaas vernietig in die park wat self in skerwe geslaan word as simbool van die romantiese instelling. "Parke word vernietig en nuttelose geboue word afgebreek ter wille van vooruitgang" (p. 117). So word die kind in die volwassene doodgeslaan sodat hergeboorte kan volg.

Die knolskrywer word verder gekarakteriseer deur middel van sy wit huisie. Hierdie huisie word as kompak beskryf (p. 14) maar in feite is dit ruim en bevat naas 'n studeerkamer ook 'n Amerikaanse kombuis en 'n gastekamer (p. 123). Die huisie

kontrasteer egter met die oneindigheid van die see : "alles is té wit en té modern teen die blou van die see" (p. 105). Die huisie is 'n ruimte waarin die knol hom blootgestel voel; "Daar is geen plekkie om weg te kruip nie" (p. 123). As moderne, spierwit, kleurlose huis (pp. 86; 93 en 105) is dit "'n ylwit huis (...) teen 'n blou see : skelet van ons tyd" (p. 81). Sodoende simboliseer die huisie nie alleen die knolskrywer nie, maar ook die wêreld en tyd waarin hy leef (vgl. ook p. 17). Die manies-depressiewe vrou van die knolskrywer voel haar ontuis in dié huisie waar alles té wit en té modern is (p. 123) en sy verlang terug "na die kleure van haar vader se slaghuis" (p. 123). Uit talle beskrywings blyk 'n bykans onlosmaaklike verband tussen die wit huisie en die homoseksuele argitek-vriend van die knolskrywer (pp. 14; 17; 105; 123; 129). Net soos met die park word die huisie dus oorheersend in negatiewe terme beskryf; dit vergader uiteindelik stof; "'n deel van my lewe gaan onverbiddelik tot niet," sê die knolskrywer ten slotte (p. 130). Die belangrike verskil is egter waar die parkie by wyse van spreke flenters geslaan word, die huisie slegs herdoop word en dat dit boonop aanleiding gee tot nuwe inspirasie.

'n Mens sou dus die park kon interpreteer as dié deel van die knol waarin *gevoel* en *sensasie* nog lewend is. Dit dagteken egter uit 'n vroeëre tydperk; as romantiese reste is dit 'n *oorblyfsel* uit die era van sy teringmaer tante. Vanweë die tydelikheid daarvan is dit 'n onveilige skans teen die werklikheid, maar moet finaal vernietig word alvorens hergeboorte kan volg.

Die wit huisie, daarenteen, is ewe-eens geen ideale tuiste nie en die verkleiningsvorm dui al op die gebrek aan geborgenheid en die broosheid daarvan. Die huisie simboliseer myns insiens die psige van die knolskrywer (vgl. p. 17) of dan die Persoonlike Onbewuste deel van die psige, met daarteenoor die onmeetlike Kollektiewe Onbewuste, gesimboliseer

deur die oseaan. Die verhouding tussen die see en die huis (knolskrywer) blyk al op pp. 23 en 24 waar die toenemende woestheid van die see simboliserend optree. Frieda Fordham sê in haar *Introduction to Jung's Psychology* (p.31): "In attempting to divide human beings into recognisable types, Jung is dealing mainly with the psychology of consciousness..." Die knolskrywer se huis is ontwerp deur sy vriend wie se homoseksualiteit beklemtoon word. Dit dui dalk daarop dat die Persoonlike Onbewuste van die knolskrywer gevorm is deur "homoseksuele invloede"; daarom voel die vrou haar ontuis in die huis wat simbolies daarvan is. Die homoseksualiteit is ook moontlik die rede waarom die knolskrywer hom nie met die vroue in sy lewe, m.a.w. met die vroulike eienskap in homself kan versoen nie. Dit gebeur eers ten dele nadat die huis herdoop is. Berner sê van die knolskrywer: "(a)t the end of the novel he is alone in his cottage, which he named 'Breideblick' (an Afrikaans word meaning 'wide view'), and he takes up his pen to write the kind of serious novel his aunt has expected of him."<sup>39)</sup> Breidablick, soos Leroux dit inderdaad ook spel, beteken in feite "verglansende burg" en dit was die woonplek van Balder, die beste, slimste en die mees geliefde Oud-Skandina-wiese god. "Zijn woning was de 'ver stralende' Breidablick. In die overlevering van Snorri Sturluson wordt hij gekenmerkt door passiviteit; in andere bronnen is hij echter een dapper strijder; bij Saxo Grammaticus domineert zelfs het strijdbare element. De betekenis van zijn naam is omstreden; de meest waarschijnlijk geachte is enerzijds 'schitterend, stralend', wat past bij Balder als lichtgod, anderzijds die van 'Heer, heerser'..."<sup>40)</sup> Balder toon bepaalde Christelike trekke en daar is ook opvallende ooreenkomste met vrugbaarheidsgode soos Adonis uit die Griekse mitologie. So sou Balder se dood dan 'n fase wees in die

---

39. Op.cit., p. 256.

40. Grote Winkler Prins, Elseviers uitgeverij, deel 5, (AAB-BIN), Amsterdam, Brussel, 1967, p. 101.

lewenssiklus van die "vegetatiegod".<sup>41)</sup> Die verwagting word dus gewek dat die knolskrywer sal herlewe, soos 'n Christus (vergelyk: "'n boek vir die vier Maria's by my kruis op die strand", p. 133) en dat hy ook psigies sal herleef. Die belangrikheid van die ruimte is dus dat dit tema-aanduidend is, maar ook dat dit as belangrike bindmiddel in hierdie trilogie fungeer. *Isis Isis Isis* druk die proses van psigiese transformasie of herlewing uit. Sodoende skakel die boeke onlosmaaklik en is Isis ook 'n progressie en druk 'n reis uit wat in psigiese terme al 'n dieper afdaal die Onbewuste is. Leroux introduceer óók deur die ruimte die Noorse mitologie: Breidablick, Wotan-Swedery (p. 53) en "uit sy besondere Walhalla, die Groot slaghuis agter die wolke..." (p. 107). Hierdie motief speel 'n belangrike rol in *Na'Va*. Die ooreenkoms Balder/Christus skakel voorts die Noorse mitologie met die Christelike godsdiens wat ook 'n belangrike rol speel in *Isis* en *Na'Va*, en die verwysing na Balder as vegetasiegod roep haas onafwendbaar die hele Isis-verhaal op, wat as die vernaamste verwysing geld in *Isis Isis Isis*.

In 18 - 44 word daar slegs verwys na één karakter wat in ander boeke van Leroux voorkom, naamlik die tuinier (*Die Mugu, Sewe dae*) en hy word geassosieer met 'n ruimtelike gegewe, die park. Sodoende skakel die ruimte juis 18 - 44 met *Die Mugu* waar die paradyslike park ook 'n belangrike rol vervul het. Hierdie verband tussen die twee boeke val ook op omdat 18 - 44 in feite 'n nuwe trilogie begin en merkwaardig in sigself geslote voorkom t.o.v. sy voorgangers. En, soos spoedig blyk, is hierdie verband nie maar lukraak gelê nie, want in 'n hoë mate worstel Gysbrecht Edelhart en die knolskrywer met dieselfde probleme. Hulle albei klou vas aan jeugherinneringe en voel hulleself verraai deur vroeër geslagte enersyds, en andersyds totaal uit pas met die eietydse jeug. Maar daar bestaan nie slegs ooreenkomste

---

41. Ibid., p. 101.

tussen hierdie twee werke nie, maar ook opvallende verskille. Net soos in die geval van Gysbrecht lê die knolskrywer se illusies uiteindelik aan skerwe, maar meer nog: sy hele bestaan word vernietig en psigies word hy ook aan skerwe geslaan. Blote voortbestaan as mugu is nie meer vir hom beskore nie. - hy sal doelbewus skeppend op soek moet gaan na herintegrasie; deur sy skryfwerk sal hy weer die skerwe moet heelmaak, vir homself en vir sy gemeenskap. Sy taak is dit om die graal te vind om sodoende 'n hele land van ondergang te red, maar terselfdertyd is hy die siek koning wat gered moet word. Sodoende stel 18 - 44 die volgende boek *Isis Isis Isis* weer eens in die vooruitsig, want, soos dit sal blyk, is die heldemite dié mitiese stramien van *Isis*. Die veel bewuster sikliese skakeling blyk ook uit bostaande bespreking. Die opvallendste aspek is egter hoe 'n later werk in Leroux se oeuvre aspekte van 'n vorige werk uitbou; selfs herhaal maar dan op so 'n gevarieerde wyse dat die ontwikkeling duidelik blyk: wat die *outeursvisie* betref, maar ook wat *strukturering* betref.

*Skrywerskap* is een van die belangrikste deurlopende motiewe in die derde trits. Die knolskrywer is al skrywende op soek na psigiese integrasie, maar terselfdertyd na ware skrywerskap. In 18 - 44 staan hy nog aan die begin van die *individueleproses* en probeer hy die vroulike eienskappe van sy psige te versoen. Nadat hierdie poging onsuksesvol verloop, is die poging wat hy aanwend in *Isis*, veel wanhopiger. Die koorsagtigheid waarmee die reis onderneem word, vind ook strukturele en stilistiese neerslag. Daar moet deurgaans onthou word dat die knol fokaliseer as *skrywer*, tewens *knolskrywer*. As die noukeurige parallelismes en kwadrate nie tot 'n geheel verenig in 18 - 44 nie, probeer hy in *Isis* om deur mitologiese verwysings sin in te bou in sy soektog.

Die knolskrywer is bewus daarvan dat hy 'n "ondergraadse produk" in verhewe verpakking probeer verkoop, dat hy 'n

Hermes is "sonder 'n boodskap van die gode" (p. 40), op (p. 37) praat hy selfs van steriliteit. Die knolskrywer se dilemma as skrywer is sy mistastings : op aandrang van sy tante skryf hy prulwerke soos dié wat sy as ideaal voorhou (p. 13), en dit is eers kort voor haar sterwe dat sy as ontnugterde persoon sê: "Dis nie wat ek bedoel het nie Y, Y..." Soos die *gevoel* verswak, so taan die belangstelling in die romantiese verhale. "Ek kon 'n goeie skrywer gewees het (maar) wat (...) het Jesus Christus met my aangevang?" vra die knolskrywer (p. 18). Sy probleem is dat hy glo "die taal van liefde en vrouens is hergeboorte en skepping" (p. 32) en nie let op die waarskuwing teen die liefde nie (p. 18). Te laat besef hy eers dat daar altyd verraad is in liefdesverhoudings. Dit is eers wanneer hy sy "noodsaaklike skuld" aanvaar (p. 125), sý verraad erken, dat hy 'n versoener kan word (pp. 130, 131) en kan begin skryf "oor herontwaking en liefde", en kan begin streef "na volwaardigheid, na 'n hoër bewussynsvlak en 'n beter begrip van die lewenstragiek" (p. 133). Dit is treffend dat die knolskrywer se romantiese ontvlugtingsruimte (die park) op laas aan flenters geslaan word omdat juis *dit* sy groei tot volwaardige skrywerskap strem (vgl. sy ontboeseming op p. 98). Juis die *denke* (sy vrou) bly op laas onbereikbaar en ek het reeds gesê dat hy in *Isis* op soek gaan na die "fallus van die gees". Dit verklaar ook sy poging in *Isis* om op *rasionele* wyse sin in te bou in sy soektog en talle verwysings op bykans onsamehangende wyse uit te flap. As knolskrywer stal hy sy skynbare intellektualiteit uit. *Isis* is sodoende 'n *metaforiese icoon* van die knol se dilemma en nie van die onmag van die *konkrete outeur*, Etienne Leroux, nie.

Die knolskrywer groei dus in sy bewuswording van die funksie van skrywer-wees in 18 - 44, en op laas is hy bereid om na hoër hoogtes van skrywerskap te strewe en die verraderlikheid van die lewe as't ware skeppend te besweer. Uit die dood (die kruisiging) ontstaan nuwe lewe (die opstanding) en hierdie beeld word juis gekoppel aan skrywerskap. As

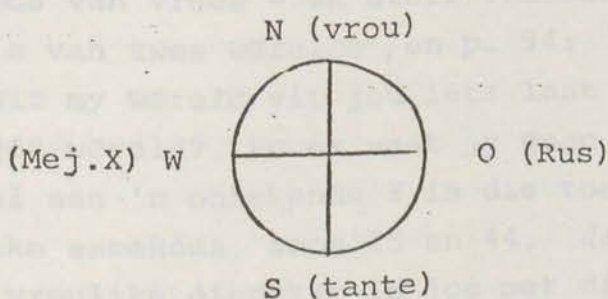
Hermes-figuur is dit die skrywer se taak om die boodskap van die gode weer te gee.<sup>42)</sup> Die Hermes- of Mercurius-figuur het boonop die taak om 'n versoening te bewerkstellig,<sup>43)</sup> 'n opdrag waarmee die knolskrywer hom 'in die hele laaste trilogie besighou en wat, soos later sal blyk, direk verbandhou met die alchemie.

### Kontraste

'n Mens kan volstaan deur te sê dat die tema van 18 - 44 die *versoening van teenoorgesteldes* is: tante en vrou; gevoel en denke, koue en warmte, Noorde en Suide, man en vrou... Dit is 'n motief wat nie beperk is tot die laaste trilogie nie, maar, soos al herhaaldelik aangetoon, skering en inslag is in Leroux se hele werk. Die versoening tussen hemel en aarde, bruid en bruidegom, Sjiva en Sjakti, word bv. gekonkretiseer in *Na'Va* en weer eens vervul die skrywer as Mercurius hierin 'n belangrike rol.

Kontraste kom verbreed voor : oneindigheid (see) / beperktheid (huis) (p. 14); Rus / Mej. X (p. 14); lig en skaduwee (p. 17); vryheid / gebondenheid (p. 18); estetiese genot / profyt (p. 20); kalm see / raserny (p. 24); "... en die tweespalt van kinderlikheid wat stry teen volwassenheid (p. 25); Bose Angelique (p. 27); koue Noorde (p. 48); in kontras met die warm Suide.

Dus:



---

42. Sien ook: Leroux, Etienne: op. cit., 1963.

43. Die knol is boonop gewapen met 'n Hermes-tikmasjien!

Die koue Noordelike instelling van die denke moet geïntegreër word met die gevoel, verteenwoordig deur die warm Suide. Mej. X as tipiese verpersoonliking van die Westerse jeug opponeer met die Rus wat haar onmiddellik vyandiggesind is. Die verhouding van die knolskrywer en die Rus sou ook kon beteken die kortstondige flirtasie van die steriele Weste met die Ooste (Rusland) omdat sy eie illusies deur die oorlog vernietig is en hy kontak verloor het met sy eie jeug (gesimboliseer deur Mej. X).

Die park kan in 18 - 44 die ruimte van kontraste genoem word : vgl. p. 60 "... dit is, te midde van die stad, ietsie van twee wêrelde : 'n plek van onmoontlike samekoms, soos 18 en 44, en my Swartlandse slagtersvader en my toringmaer tante; en die Teutoonse Noorde en die Mediterreense Suide; en die geestelike onaanpasbaarheid van man en vrou van dieselfde leeftyd"; p. 61 : "Jy moet, soos my Rus besef dat jy altyd tussen die goddelike en die teriomorfiese leef en dat, te midde van jou vreedsame middelklasbestaan, jy altyd 'n worstelstryd stry in jou maandelikse getye van lewe en dood". Die dilemma van die middelklasmens is dat hy as't ware vasgevang is tussen die kontraste van goed / kwaad; die goddelike en die aardse ; lewe en dood; Bewuste en Onbewuste en dat hy (gewoonlik onsuksesvol) probeer om hierdie kontraste met mekaar te versoen, byvoorbeeld p. 64: "Ek sterf roerloos van vrees - ek sterf vreesloos sonder om te roer ter wille van twee wêrelde", en p. 94: "Mej. X, mej. X, kán ek ooit uit my wêreld vir jou iets laat begryp wat ook waar is in jōú wêreld? En ek weet jy gaan eendag dieselfde vraag stel aan 'n onbekende Y in die toekoms." Dit is 'n onmoontlike samekoms, soos 18 en 44, *denke* en *gevoel* asook die vroulike eienskap in jou met die manlike (dominanter) deel van die psige.

Die laaste voorbeeld is op p. 114 waar die kontras tussen die park en die stad duidelik blyk. Die park is die paradys van salige onkunde, van romantiese gevoel; die stad

daarenteen is realiteit; dit klop "sy vroulike verraderlikheid wat bewussynslewe is". Dit bevestig ons vroeëre opmerkinge ten aansien van die park. Om in drome ontvlugting te soek, help nie, daarom moet die knolskrywer weer deur die stad ry na die "suiwer see" wat die redding kan bied maar wat ook gevaarlik is en die see van die dood genoem word - 'n reis van die Bewuste na die Onbewuste om aldaar te probeer om uiteindelijke versoening te bewerkstellig. Dit kry sy beslag in *Isis* en *Na'Va*.

In hierdie trilogie is dit, veral die taak van die knolskrywer om die kontraste tot versoening te bring en wel deur die skryfproses. Dit sou ook 'n proses van sintetisering genoem kon word. Daarmee word bedoel 'n toestand waarin alle kontrasterende elemente in balans verkeer ná 'n proses van tese en antitese. Sintese is dan 'n dialektiese begrip,<sup>44)</sup> van *sowel - as* nie van *of - of* nie.<sup>45)</sup> Die soeke na sintese word al deur die knolskrywer self op p. 14 aangedui. Sy "beskaafde soektog" (p. 17) is 'n soektog na vrouens om sy anima-waarde te dra, want hy is onmagtig om hom met die vroulike eienskap in homself te versoen (p. 38). Die knolskrywer sê dat hy tot die tussenin-geslag behoort (letterlik tussen die vervloë romantiek van sy tante en die kontemporêre wêreld van mej. X) "en my verlange is na 'n tussenin-wêreld, en, wie weet, miskien lê die waarheid by ons wat in die tussen-wêreld twee antwoorde van twee tydperke kan versoen" (p. 44). Hierdie soektog na 'n sintese word weer opgeroep in sy soektog na sy Walkure (p. 51) wat ook deur die taalgebruik die *Hooglied van Salomo* in herrineringsroep. Dit is self die uitreik na eenwording tussen man en vrou, en, soos sommige Christelike uitleggers beweer, na eenwording tussen Christus en sy aardse kerk. In *Na'Va* is die Hooglied - motief een van die belangrikste motiewe

---

44. Johl, Johann: "Die rol van die dialektiek in Etienne Leroux se 18 - 44 of deur die oog van die Kosak" in *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, Maart 1980, p. 4.

45. Van Rensburg, F.I.J., soos aangehaal deur Johl, *op.cit.*, p. 5.

en een van die maniere waarop verskeie personasies gekarakteriseer en gesatiriseer word.<sup>46)</sup> Reeds hier in 18 - 44 word dit al op subtiële wyse in die vooruitsig gestel.

Die feit dat al die psigiese funksies nodig is vir 'n sintese, blyk uit die volgende aanhalings : p. 88 : "... ek besef meteens hoe min tyd daar oor is om julle almal met mekaar te versoen, want ek het julle al vier nodig, en julle is al vier deel van my, anders desintegreer iets in myself en word ek meer as een"; p. 89: "... en in die vierledige aspek van ons samekoms lê die ware totaliteit, die rus en die vrede vir die toekoms.<sup>47)</sup> (...) Jy is die onbekende planeet (...) wat my gaan vernietig tensy ek met my Hermes-Ambassador-tikmasjien die goue middelpunt kan vind"; p. 92: "... 'n triomf vir die skeppende krag van die kunstenaar; 'n kunssinnige vermoë van skeppende energie om ongedifferensiëerde inhoud in pre-simboliese vorm te ervaar en dit dan te projekteer. Ek is vinnig besig om 'n versoening teweeg te bring..."; p. 95: "Het iemand geweet (...) hoe een en almal, baie jare later (...) die verlede sou probeer versoen met die hede...?" Dit is dus 'n soektog na sintese wat elke geslag opnuut sal onderneem en 'n soektog wat nooit eindig nie - "niemand het eintlik teruggekeer na daardie seereis nie" (p. 96). Die knolskrywer se aanvanklike optimisme word getemper deurdat sy park aan flenters geslaan word en sy vrou selfmoord pleeg : "Ek is bereid tot boetedoening - alle vorms van versoening solank my geliefdes net kan besef dat niemand van ons veilig is nie, dat ons almal midde-in die lewe staan, en dat selfs die knolskrywer... sy noodsaaklike skuld sal aanvaar" (p. 126); p. 127 : "Ek, die versoener, staan nakend en hulpeloos voor die lewe wat ambivalent is."

Berner beweer in sy reedsgenoemde artikel dat die knolskrywer al vier vroue letterlik verloor aan die einde van die roman, "but the four functions they represent are present

---

46. Sien ook Viljoen, Louise, op. cit., p. 112.

47. Soos in die vier letters YHWH die totaliteit van God uitgedruk word.

in the synthesis he has achieved, and he can at least write seriously..."<sup>48)</sup> Maar so 'n siening weerspieël tog 'n baie swak lees van die laaste paar bladsye: "Ek was die groot versoener, mej. X. En ek het dit reggekry. Ek het almal met die lewe versoen - behalwe my Walkure. En ek wonder, terwyl ek hier sit en aan jou skryf, watter gedeelte van myself, soos my Wiking, die lewe nie kan aanvaar nie, wat verraad nie begryp nie. Dis die lemwond in my sy wat sal oorbly; die verraderlikheid van 'n enkele stukkie onvolkomenheid wat volkome integrasie onmoontlik maak " (p. 130) (My kursivering H.P.v.C.).

P. 131: "Mej. X is bevrug, asof ons bymekaar geslaap het asof ek, Mercurius, die onsigbare versoener, tog 'n lewensorgasme kon wek." Die knolskrywer is dus nie 'n geïntegreerde persoon nie, omdat sy vrou (sy *denke*) hom in die steek laat; hoewel hy inderdaad die ander drie vroue "met die lewe versoen het." Die poging om die uiteindelijke versoening te bewerkstellig, gaan eers plaasvind deur (en in) die boek vir "die vier Marias (...) op die strand".

### Die steriliteit

Hierdie motief kom wyd verspreid voor in die laaste trilogie, veral omdat dit in direkte verband staan met die knolskrywer se steriliteit as outeur. In *Isis* praat hy van "die fallus van die gees" - hy is dus geestelik net so steriel soos Osiris dit fisies was nadat sy fallus deur 'n krap verslind is. In 18 - 44 lê die knolskrywer se steriliteit daarin dat hy geen versoening kan bewerkstellig nie, dat hy die goue middelpunt nie kan bereik nie, want hy is "'n Hermes sonder 'n boodskap van die gode". Sy steriliteit lê dus in die kwaliteit van sy werk en nie in die vermoë om te produseer nie, want hy is wel produktief.

Die knolskrywer se vrou is steriel, sy is geprik deur die doring van Odin (p. 35). Uit verdere verwysings (pp. 107; 109) blyk dit duidelik dat haar onvrugbaarheid veroorsaak is deur bloedskandelike omgang met haar vader. Haar steriliteit word voortdurend gekoppel aan koudheid, ys, sneeu, ensovoorts, byvoorbeeld p. 48; p. 52; p. 54: "... omdat sy koud en steriel is." Maar ook die Suid-Afrikaanse en menslike bestaan word beskryf in terme van steriliteit: p. 44: "... want sy ken nie die skaakmat van ons burgerlike bestaan in hierdie sonnige, steriele land nie"; p. 52: "Ek het my Walkurevrou daardie eerste aand vir ewig verloor en kon haar nooit weer daarna terugvind in daardie steriele wêreld waarin sy van haar eie steriliteit probeer ontsnap het nie"; p. 102: "'n Verwesterde Rus, afgesterf van haar verlede, opgeneem in 'n wêreld van dooie gode, 'n samevatting van steriele Westerse verfyning, nadat sy ontslae geraak het van haar jeug." Hierdie laaste paar aanhalings staaf Berner se bewering dat dit vir Leroux ook gaan om die dilemma van die moderne mens "who founders on the wreckage of his gods. At about the time he was completing 18 / 44, he said: 'These days, we have no gods. We have been cut off, very suddenly from our primordial roots. I am a firm believer in a sort of demonic power which exists in the collective unconscious. Out of this, new myths, new symbols, are being created!'"<sup>49)</sup>

#### Verraad / Verraderlikheid

Die onversoenbaarheid van die ouderdomme 18 en 44 en van geslagte, is 'n onomstootlike feit volgens hierdie roman; trouens, dit is die probleem waarmee die knolskrywer worstel. Een van die redes vir hierdie toedrag van sake is die veranderde wêreld en, daarmee gepaard, die veranderde lewensinstelling. Soos reeds aangedui, is dit ook duidelik in *Die Mugu*, waar Gysbrecht, hoewel geklee in die uniform van die eendsterte, niks met hulle gemeen het nie. Die huidige geslag voel hulle telkens verraai deur 'n vorige

---

49. Ibid., p. 261.

geslag omdat daardie geslag hulle nie voorberei het op die nuwe tyd nie. Vergelyk byvoorbeeld p. 49: "Dis weer iets waarop my teringmaer tante my, vir die soveelste keer, nie op voorberei het nie," wat skakel met p. 34: "... veertien dae van Ariese genot waarvan my Alpyense teringmaer tante my nooit vertel het nie". Berner sê van Y se tante "... and she is presented as his betrayer when she slept with an orchestra conductor."<sup>50)</sup> Maar die tante se verraad lê dieper : haar orkesleier is 'n "boepens-boemelaar", haar poging om die paradys te herwin is verraad van haar eie romantiese lewenshouding omdat dit geensins romanties was nie: "die goedkoop muurpapier, die vuil handdoeke, die stinkende lav's"; "'n drinker van vuilwyn wat (sy) verwar het met Rynwyn" (p. 115).

Die knolskrywer word sodoende deur sy psigiese eienskappe verraai. Deurdat hy die *gevoel* (die tante) verraai deur te kies vir die *denke* (sy huwelik met die Walkure), kan hy verwag dat die *gevoel* hom ook in die steek sal laat. As gevolg van die steriliteit van sy *denke* raak dit amper verlam. Omdat hy dit ook verraai ten gunste van 'n kortstondige flirtasie met die *intuïsie* en *sensasie*, laat die *denke* hom ook oplaas in die steek. 18 - 44 is sodoende ook 'n boek wat wil kommunikeer dat 'n mens getrou moet bly aan jou basiese oorheersende psigiese eienskap, hoewel psigiese ontwikkeling ook ander eienskappe kan aktiveer. Uit bostaande blyk egter primêr die inherente *verraderlikheid van die lewe*. Dit is daarom ook nie verwonderlik dat daar veelvuldige verwysings na "angs" en "vrees" in hierdie roman voorkom nie, want die *verraderlikheid van die lewe boesem vrees in*: die hoofstuk "Vrees in soveel vorms" is hiervan 'n voorbeeld.<sup>51)</sup> Dié motief kom in *Na'Va* weer uitgebreid aan die orde. By die knolskrywer bestaan 'n vrees dat hy nie in staat sal wees om te midde van al die verraderlikheid

---

50. Ibid., p. 259.

51. Sien ook Viljoen, Louise, op.cit., p. 147.

'n psigiese versoening te bewerkstellig nie - juis as gevolg van die feit dat niemand te vertrou is nie, is 'n mens op homself aangewese vir redding. Psigiese eenwording is dus die enigste oplossing, maar dit is 'n gedugte taak: "Vrees, mej. X, vir jôu Venus, luna, nimf en die ewige dogter, en vir myself, die gevleuelde Mercurius, die versoener. Hoe sal ek ooit die teenoorgesteldes byeen kan bring? (p. 82).

Die gevoel van vrees by die knolskrywer word uiteraard verhoog deur sy besef van die tot niet gaan van dinge. Die mens, maar ook die maatskappy, die maatskaplike instellings en selfs die religie is aan verandering blootgestel. En by hierdie proses is daar veel eerder sprake van *devolusie* as *evolusie*. Op die fisiese vlak word die mens ouer en word hy afgetakel (Jock en Mrs. Silberstein in *Een vir Azazel* en die tandlose Juliana Doepels in *Na'Va*) en psigies raak jy al hoe verder weg van die bron van die Onbewuste. Ten einde 'n reddende hergeboorte te bewerkstellig, sal die ou toestand gewelddadig beëindig moet word - soos in die geval van die knolskrywer : skepping kom sodoende tot stand juis uit die vernietiging. In 18 - 44 vind 'n mens talle verwysings na die park wat verwaarloos is, na 'n vroeë romantiese era wat verbygegaan het (vgl. pp. 38; 41; 43; 46; 67; 77; 102; 115; 116; 119 en 121: "Miljoene middeljariges, ál die 44-jariges twintig jaar later, oorblyfsels van die bloedstryd, sal onbegrypend in 18-jariges soek na die paradys wat verby is"). Maar die paradys wat vernietig is, is terselfdertyd ook die aankondiging van iets nuuts: "Die soldaat van die staat het sy naam met swier geteken. En die nuwe lewe het begin" (p. 121). Teen die einde van 18 - 44 groei die knolskrywer se besef dat vernietiging skepping vooraf gaan : "Ek sien uit die draaikolk vier paar oë op my gerig - vier paar oë, vensters van siele, meedoënloos in hulle betragting van die skeppende daad in hierdie vernietiging, die verbrokkeling waaruit een-dag, tydsaam, alles heropgebou sal moet word" (p. 118);

p. 126: "Dat sy 'n skeppende prikkel in haarself kon voel, al is dit op die vlak van sy queens - 'n skeppende aanvaar=ding van alles wat onverstaanbaar en dubbelsinnig is - ". Ten slotte kan hy "begin repareer aan die verminkte gawe van God" (p. 133). En op dieselfde bladsy: "en ek begin skryf oor herontwaking en liefde, oor primordiale verraad en die nuwe lewe, oor die verlede, die hede en die toekoms, in my strewe na volwaardigheid, na 'n hoër bewussynsvlak en 'n beter begrip van die lewenstragiek". Ook op die gebied van skryf, die lewenstaak van die knolskrywer, spruit daar 'n hergeboorte uit die voorafgaande verminking van sy gawe.

Uit talle verwysings het die besonder sterk verband tussen 18 - 44 en *Die Mugu* reeds geblyk. Die *motief van vernietiging ten einde nuwe lewe te bewerkstellig*, kom op verskeie plekke daarin ter sprake, byvoorbeeld op p. 129:

"Uiteraard moet sy 'n anargis wees, want die gewone patroon is nie haar patroon nie. Mens kan jouself net afvra of sy en sulkes ooit werklik glo dat hulle wel die ou patroon kan vernietig (soos dit vernietig moet word) om plek te maak vir die nuwe patroon. Die antwoord is 'ja'. Daar is niks so oortuigend as die vox clamantis ex deserto nie. Die premis is : as die oue moet plek maak vir die nuwe, is dit logies dat die oue so spoedig moontlik met wortel en tak verwyder word."

Maar uit *Die Mugu* blyk dit duidelik dat hierdie proses nie maar eenmalig sal kan geskied nie, want die mugu skep telkens 'n nuwe orde nadat hy 'n vorige orde omvergewerp het en sodoende sal die nuwe orde weer vernietig moet word. Ook Jung wys daarop dat die alchemiste telkens hul eksperimente herhaal het<sup>52)</sup> en Van Rensburg sê dat simbole nooit ewig is nie en telkens vernuwe sal moet word.<sup>53)</sup> Die knolskrywer sal dus telkens op soek moet gaan na hergeboorte, psigiese

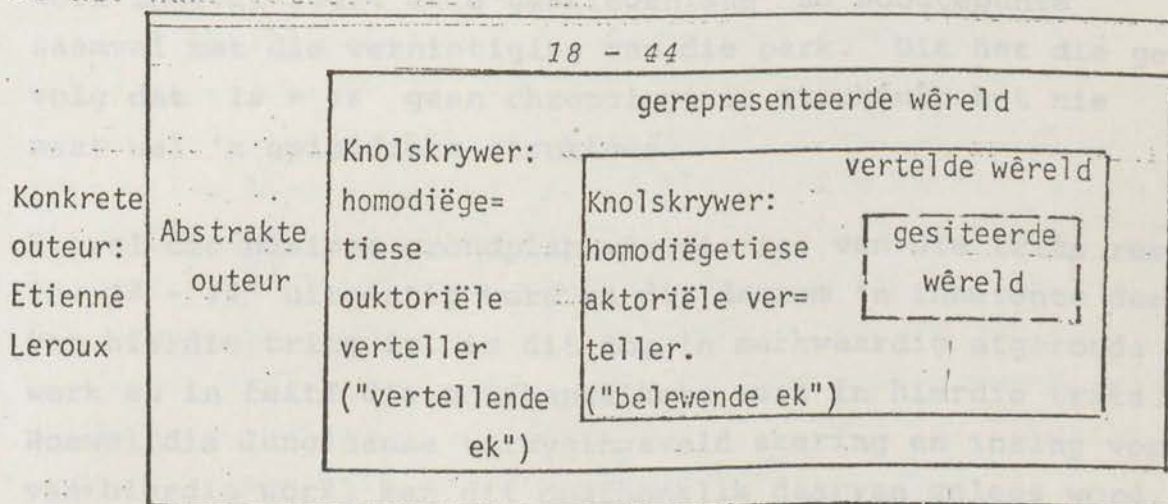
---

52. Jung, C.G.: *Mysterium Coniunctionis*, translated by R.F.C. Hull, Routledge and Kegan Paul, London, 1963, pp. 533/4.

53. Van Rensburg, F.I.J.: op. cit., 1972, p. 14.

sintese - elke boek sal dit gevolglik in feite wees. Hoewel dit al van meet af die "sukses" van sy roman relativeer, beteken dit nie daarom dat dit 'n sinlose poging is nie. Die sin lê juis in die soektog opgesluit omdat die skrywer waarhede wat ewig is, in 'n eietydse vorm opdiep.<sup>54)</sup>

Die struktuur van 18 - 44 is uiters kompleks. Ons het reeds daarop gewys dat die knolskrywer hierin as beide *oukatoriële* en *aktoriële homodiëgetiese verteller* optree. Johl verwoord dit sô: "Retrospektief gesien vanuit die laaste sin van die werk is hier dus, in aansluiting by alle voriges, weer 'n reflekerende terugskouing. In werklikheid bestaan daar nou twee boeke en twee skrywers en kan die proses 'n onbepaalde duur vertoon deur hierdie kwadreringsbeginsel".<sup>55)</sup> Ek vrees dat dit nie veel helderheid bring ten aansien van die verwickelde narratologiese struktuur van hierdie werk nie. 'n Mens sou dit sô kon skematiseer:



Bostaande is 'n toegepaste en aangepaste weergawe van die model soos weergegee in hoofstuk 1. Die struktuur van 18 - 44 is op rekening van die *abstrakte outeur*; die "skadeloosstelling": "Vir I" waarin die fiktiewe aard van 18 - 44 aangekondig word, val reeds binne die struktuur soos bo geskets. Die *gerepresenteerde wêreld* sluit alles in tot

54. Ibid., p. 21.

55. Johl, J., op.cit., p. 15.

en met die laaste sin, die *vertelde wêreld* slegs dit wat die knolskrywer beleef in die voorafgaande, dus in die boek wat hy skryf. Die gesiteerde wêreld is dit wat die knol in sy boek weergee: gesprekke, briewe, ensovoorts. Die wyse waarop die *vertelde wêreld* gestalte kry, is op rekening van die knolskrywer wat verantwoordelik is vir repetisies, addisies, suppressie, substitusie en permutasie wat die fabel betref.<sup>56)</sup> In die *vertelde wêreld* is daar dus 'n bewuste ingryp van die knolskrywer: "Nou plaas hy homself tussen die opponerendes wat hy tot 'n balans moet bring."<sup>57)</sup> Die modus van 'n agterna-vertelling as sodanig en die strukturele uitwerk daarvan is egter op rekening van die *abstrakte outeur*. Anders gestel: die *abstrakte outeur* skep 'n totale struktuur wat op *metafories-ikoniese* wyse die knolskrywer se skrywende soeke na sin vergestalt. Daar is vroeër al gewys op parallelismes in die belangrikste "geskiedenis" wat hierin beslag kry: voor-geskiedenis word ingevul sodat alle "geskiedenis" se hoogtepunte saamval met die vernietiging van die park. Dit het die gevolg dat 18 - 44 geen chronologiese struktuur het nie maar wel 'n episodiese struktuur.

Hoewel die basiese grondplan vir die res van die trits reeds in 18 - 44 uitgestip word en dit daarom 'n inherente deel van hierdie trits is, is dit tog 'n merkwaardig afgeronde werk en in feite die onafhanklikste werk in hierdie trits. Hoewel die Jungiaanse verwysingsveld skering en inslag vorm van hierdie werk, kan dit onafhanklik daarvan gelees word, wat nie die geval is met *Na'Va* nie. In die lig van die voorafgaande opmerkinge beskou ek 18 - 44 as een van Leroux se bevredigendste werke en die hoogtepunt in sy oeuvre wat betref eksperimentering met die narratologiese struktuur.

---

56. Hoek, L.H., op.cit., p. 8.

57. Johl, J., op.cit., p. 15.

Skakeling met die res van die oeuvre

18 - 44 begin die derde trits van Leroux en as inset wys dit inderdaad vorentoe na *Isis Isis Isis* en *Na'Va*. Aangesien die trits later as geheel bespreek sal word, kan hier net verwys word na p. 50 waar die Afrikaner, met sy vraatsug en skurwe grappies onder die mantel van 'n stoere Calvinisme, tydens die vleisbraai genadeloos gehekkel word. Nie alleen die satire is 'n bindmiddel nie, maar ook die vleisbraai wat 'n *Na'Va* feitlik 'n kosmiese vuur word.

Soos reeds gesê, word daar feitlik nooit eksplisiet na vorige werk verwys nie. Talle beskrywings is 18 - 44 kom egter merkwaardig ooreen met beskrywings in vroeëre werk. Dit is veral *Die derde oog* wat op implisiete wyse geskakel word met 18 - 44. Die *motief van die vader-minnaar* (p. 26) eggo bloot die verhouding Gudenov en Iole, maar "groot soos 'n leeu, met die woede van 'n leeu" is al baie nader aan talle gelykluidende beskrywings in *Die derde oog*, soos ook die hellevaart (p. 52) dié motief oproep in *Die derde oog*. Die volgende is meer eksplisiet. "Ons teer op mekaar soos wilde diere, mej. X ... in blomvolle suburbia, sleep die wolwe..." Deur die woordkeuse "suburbia" gekoppel met "wolwe" roep die skrywer die hele Dante-sfeer op wat in *Die derde oog* voorkom, vgl. die opskrif "Suburbia" (p. 65, *Die derde oog*). Vgl. ook p. 60: "... berg soos maanhare op 'n wolf se rug" met *Die derde oog*, p. 66: "... voorgekeer deur 'n meisie met die maanhare van 'n wolf."

Daar is ook ander ooreenkomste met die tweede trits: die knol is geklee in 'n Harris Tweedbaadjie (pp. 15; 16) die "uniform" van Jock Silberstein, Henry van Eeden en Brigadier Ornassis E. Hierdie skakeling met bostaande figure, wat almal rolle vertolk het, is dus satiriserend. Die bekende begrip "geslepenheid" uit die tweede trits word ook in 18 - 44 in herinnering geroep deur herhaalde gebruik (vgl. pp. 26; 40; 42; 61 en 68).

18 - 44 bevat op p. 82 die volgende beskrywing: "Vrees, mej. X, vir die knolskrywer in die grusame drama van die mens in sy psigiese bestemming, die eindelose strewe na eenheid met duisende wrakke langs die pad (en dan lyk dit asof daar na Leroux se eie werk verwys word- H.P. v. C.) waar bloed=skande (*Azazel*), wreedheid, vals moederliefde (*Die eerste lewe*), moord (*Azazel*), haat, ontmanning (*Hilaria*) ... deel vorm van die smeltkroes waaruit herlewing te voorskyn moet kom..." Daar word ook pertinent na *Hilaria* verwys (p. 89) waar sprake is van 'n verlamde meisie.

Dit is egter veral *Die Mugu* wat as "verwysing" fungeer. Talle beskrywings kom ooreen: "terwyl ek 'n hele sakdoek met Drakebloed kleur..." (p. 30) met p. 14 (*Die Mugu*): "Vyf drakebloednaeltjies..." p. 63: "Whippet... Laura". Die hele era, gekenmerk deur die charleston word in *Die Mugu* beskryf (p. 53), synde Gysbrecht se jeug. Die grusame beskrywing van menslike verval wat voorkom op p. 83 (18 - 44), skakel met p. 127 in *Die Mugu* waar die broosheid van die menslike liggaam beskryf word. So klink ook sekere beskrywings letterlik eenders : p. 96: "... vloek van kennis; die koue oog..." en *Die Mugu*, p. 54: "En julle is ver= vloek met kennis...".

Nie alleen die tuinier skakel die twee werke nie maar ook Daphne: "... waar ek met Daphne wat ruik na Guerlain ..." (18 - 44, p. 29) en "Ek onthou 'n meisie met die naam Daphne ..." (*Die Mugu*, p. 53) figureer in albei romans. Die beskrywing van die knolskrywer se vrou: "sy sit op haar stoeltjie voor die spieël; die krukke aan weerskante van haar; en sy is in daardie posisie volkome hêël" toon 'n opvallende ooreenkoms met die ewe-eens mank Lolita in *Die Mugu*: "eers as sy tussen die gedrom agter die toonbank kom (...) kom sy tot haar reg en is die illusie kompleet". Uit die talle verwysings na die Swartlandse slagtersvader in 18 - 44 blyk dit dat hy 'n drinker was en dat hy 'n

tipiese kleinburgerlike man was wat sy smaak sowel as sy leefwyse betref". In "Die mugu van buite" kry ons die volgende beskrywing van Gysbrecht se vader: "Wat ek my wel kan herinner, is dat my vader 'n groot maag ontwikkel het nadat hy die slagtery begin het. Hy het gedurende werksure 'n breë voorskoot met horisontale blou strepe gedra (...). Hy was ouderling in die kerk, maar het, ten spyte van 'n gewyde lewe, daarvan gehou om elke aand by die onderste hotel saam met sy makkers alkoholiese drank te nuttig" (p. 71). Hy is dus die prototipe van die slagtervader in 18 - 44.

Nie alleen die personasies stem ooreen nie, maar ook die ruimte. Veral die park en die kroeg (vgl. p. 19 (18 - 44) met kroegbeskrywings in *Die Mugu*). Daar is selfs dieperliggende ooreenkomste. Die hele tog van die knolskrywer (p. 122) is 'n lydensweg: "kruispaaie deur stad" na voorsele, "bergpad", "suiwer see", "Jesus", "kruis op die strand" (p. 133). Sodoende skakel dit met *Die Mugu* waarin ook 'n duidelike parallel tussen Gysbrecht en Christus daargestel word.

Gysbrecht staan oplaas ook voor dieselfde keuse as die knolskrywer se vrou, want aan die slot van *Die Mugu* staan hy ook voor 'n hele reeks keuses en kies hy oplaas om voort te stap as mugu. Hy kies dus die lewe. In *Die Mugu* is daar aan die einde van Gysbrecht se tog sprake van die "skyn van wellewendheid"; die lewe kunsmatig gloei, met ander woorde, die illusie van vryheid. Op p. 127 van 18 - 44 staan daar: "Vals lyding"; "die valsheid van haar gekleurde ligte wat waarheid vervals"; "... alle valsheid en onwerklikheid"; "... haar illusie dat sy kitssukses kan bereik". S6 soek sy oplaas na die verlore paradys deur ontvlugting van die lewe - een van die moontlikhede wat ook vir Gysbrecht oop was. P. 127: "... uit hierdie wêreld wat Douglas Mac Arthur vir ons geopenbaar het...". In *Na'Va* word verwys na Mac Arthur se "verraad", wat dus 'n terugverwysing is.

Uit hierdie opname blyk dit dat 18 - 44 se beslotenheid in sigself ten opsigte van die vorige siklus veral op die vlak van die personasies lê, want dit bevat talle *prospeksies* na Isis en Na'Va, wat vanweë die *ontwikkelende* aard van Leroux se siklus normaal is. Dit blyk dat daar veral baie verwysings is na die eerste siklus en veral na *Die Mugu*, wat weer op sy beurt samevatting van verskeie van die motiewe uit die eerste siklus is. Sodoende skakel 18 - 44 ook retrospektief met van Leroux se ander werke. Dit *herhaal* sodoende verskeie motiewe uit die eerste siklus, maar nie ongewysig nie : vgl. die motiewe van skrywerskap, ontvlugting, die kontras orde / chaos, ensovoorts. Dit is interessant dat die eerste siklus dus sterk figureer in 18 - 44 en die motiewe van die tweede siklus in Na'Va. Sodoende word die laaste siklus inderdaad sametrekking van Leroux se oeuvre. 18 - 44 skakel weer nou met Na'Va en sodoende word Na'Va uiteindelik sametrekking van al Leroux se werk.

### *Isis Isis Isis*

Die verband tussen 18 - 44 en *Isis Isis Isis* word deur die knolskrywer feitlik terloops verklaar : "Ek het 'n boek geskryf, gebaseer op dramatiese gebeure en gefingeerde insidente in 'n poging om 'n volwaardige skrywer te word. Ek het dit opgedra aan mej. I. Daarna het ek besluit om 'n volgende boek te skryf, opgedra aan 'n Amerikaanse meisie, 'n Mej. S. Toe dink ek : I. en S.I.S. En I.S. word Isis, Isis, Isis..." (p. 2). Die verband is egter veel uitgebreider, sinvoller en subtieler. In *Isis* probeer die knolskrywer om die stukke van sy siel bymekaar te voeg om sodoende die psigiese integrasie te bereik, maar dit is terselfdertyd 'n soektog na ware skrywerskap. As *mitiese* parallel vir sy soektog dien die mite van Isis en Osiris, maar in 'n omgekeerde vorm, want "in die moderne mallemeuele van die gees soek Osiris na 'n Isis om hom bymekaar te bring" (p. 3). Bostaande motiewe is duidelik op rekening van die knolskrywer; as persoon wat deur die denke verraai is, probeer hy

nou om op intellektuele wyse te kompenseer vir sy vroeëre mislukking. Die knolskrywer se soektog is voorts 'n alchemistiese soektog na die *conjunctio oppositorum*, die versoening van teenoorgesteldes. Sy soektog toon ook die selfde grondplan as die heldemite en die pikareske roman. Laasgenoemde parallelle is duidelik op rekening van die organiserende instansie "agter" die knolskrywer, te wete die abstrakte outeur. Hierdie noodsaaklike onderskeid moet gedurig voor oë gehou word by die interpretasie en evaluering van *Isis Isis Isis*.

Nie alleen vanweë die reismotief nie, wat al in *Die Mugu* belangrik was, sluit *Isis* by Leroux se vroeëre werk aan. 18 - 44 was in 'n ander toonaard : die liriese aard daarvan sorg vir 'n eiesoortige tyd- en ruimte-struktuur.<sup>58)</sup> *Isis* daarenteen is veel meer Suid-Afrikaans geanker nie-teenstaande die feit dat dit feitlik deurgaans in Europa gesitueerd is. Soos die knolskrywer se reis vorder, kry hy 'n beter begrip van sy eie persoonlike geskiedenis wat heg verknoop is met die Suid-Afrikaanse problematiek. Benepe kleinburgerlikheid en rasse-vooroordeel spreek byvoorbeeld uit die geskiedenis van die knolskrywer se niggie, Bettie.

In sy Europese reis kom die knolskrywer nooit los van sy Suid-Afrikaanse agtergrond nie; trouens, alles word in terme van 'n Suid-Afrikaanse werklikheid geïnterpreteer en geëvalueer. Maar dit bly nie bloot 'n geografiese ooreenkoms nie. Die psigiese ondergrond is oral dieselfde, en sy Europese reis open sy oë vir die Suid-Afrikaanse problematiek soos vergestalt in die geskiedenis van Bettie wat nie net oor die tou getrap het nie, maar ook ontug gepleeg het, en in oorlede Oupa se huis was "wit en swart die goeie

---

58. Daardeur bedoel ek dat dit 'n bykans "gestolde" tyd- en ruimte-struktuur bevat, bykans sonder relasie met die reële tyd en ruimte, hoeseer daar ook van datums sprake is.

en die bese (...), en die halfnaatjie 'n weerspieëling (...) van onsekerheid in die sekerheid van die jare dertig" (p. 67) Psigologies is die vrees van die Suid-Afrikaner vir die Swarman 'n vrees vir die donker kant van homself; vir die magte uit die Onbewuste wat hy sodoende projekteer op die Swartman. Die knolskrywer self se skadu is 'n Neger, met 'n duidelike anti-apartheid-gerigtheid, in alles teenpool van die knolskrywer. (Maar slegs in integrasie van die teenoorgesteldes lê die redding. In hierdie verband is dit ook belangrik dat Isis die swart godin is, die Shulamite van *Na'Va*.

Die eerste motief of mitiese parallel word al in 18 - 44 voorberei en in die vooruitsig gestel: "... is daar genoeg van die geheimsinnige vloeibare kern om die verbrokkeling te herstel, om Osiris bymekaar te bring ná die dood van Gabritius?" (p. 82). Hierdie mitologiese agtergrond word gedurig verklaar deur die knolskrywer self en toegelig met feitlike aanhalings uit en verwysings na Larousse (vgl. p.17) Hy is dus bewustelik besig om sy reis te projekteer teen 'n mitologiese gegewe en sien voortdurend sy psigiese vordering heel skerp raak - mitologies en psigologies verhuul hy dus nie, anders as wat byvoorbeeld die *abstrakte outeur* doen in byvoorbeeld *Die Mugu* en selfs *Die derde oog*. Dit noop Heydenrych om te sê dat Leroux (!) dit doelbewus so gewil het en dat dit deel is van sy "ontluisterende tegniek".<sup>59)</sup> Isis is volgens haar 'n bewuste poging van die outeur om 'n getroue beeld te gee van die verwarde mens van die twintigste eeu. Die knolskrywer se wysheid is nagepraat en is deel van die geperverteerde *individuasie*: teorie sonder belewenis.<sup>60)</sup> 'n Onderzoek van die verwysings-tegniek in Isis het tot dieselfde gevolgtrekking

59. Heydenrych, T.: *Die mite in die letterkunde - met spesiale verwysing na Isis Isis Isis*, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Natal, Pietermaritzburg, 1974.

60. Ibid., p. 110.

aanleiding gegee : *Isis* sou die onmag toon van die knolskrywer wat deur eksegetiserende en eksplisiete verwysings op wanhopige wyse sin probeer inbou in sy soektog.<sup>61)</sup>

Die skakeling van *Isis* in sy sikliese verband kan van nut wees: die knolskrywer sit in 18 - 44 nog vas aan die gevoel; daarom is die werk ook liries en romanties en spreek uit alles 'n sekere weerloosheid. Sonder die las van die denke is die knolskrywer in *Isis* "opgeblase", en hy het 'n gehipertrofeerde ego en lewer. As aartsaanpasser (soek by 'n hele tydgees) lig hy sy hoed vir hoere en meisies van die Jeugbond. In die lig van ons vroeëre opmerkings ten opsigte van *ikonisiteit* verwag 'n mens ook 'n ander styl en struktuur in *Isis*. En die knolskrywer is inderdaad ook veel meer sinies en platvloers in *Isis* : "... en 'n berede polisieman val sy gat af op die geskiedkundige strate van Londen " (p. 82) en "hy trek sy draad voor 'n foto van Bee-Bee-Doo " (p. 8). 'n Hoofstuktitel soos "Pamela op die Spaanse Trappe, asook Brunhilde in Trastevere (om 10 te maak voor Griekeland)" dui ook op die knol se verbete poging om die struktuur van die boek in te dwing by sy syfer 14. Die knolskrywer probeer wanhopig om by sy oorspronklike opdrag te bly, maar hy raak só geïnteresseerd in sy eerste paar ontmoetings dat hy te veel bladsye aan hulle wy (verteltyd) en soveel ruimte bestee aan sy uitwydings oor Bettie dat hy oplaas die oorblywende karakters haastig - en dikwels twee-twee - moet leer ken en beskryf om te kom by die getal 14. Sodoende blyk die knol se onmag om op skrywende wyse te slaag in sy doelstelling : hy struktureer op gedwonge wyse, eksegetiseer te veel, kortom hy waan homself Hermes Trismegistus maar is in feite sonder 'n boodskap van die gode. Die knol se onsuksesvolle soektog moet dus gestalte kry in 'n onsuksesvolle boek, 'n groot waagstuk vir 'n skrywer soos Leroux omdat die knolskrywer se mislukking maklik gelees kan word as Leroux se mislukking. Deur die sikliese verwagtingspatroon wat egter tot en met

61. Viljoen, Louise, op.cit., p. 22.

*Isis* geskep is, behoort enige adekwate realiseerder (dus *resipiënt* volgens ons vroeëre skema) die boek anders te lees. Dit is verder 'n logiese afleiding dat *Isis* eers na behore geëvalueer sal kan word binne die verband van die derde siklus.<sup>62)</sup> Die struktuur van die werk is *ikonies* van die knolskrywer se soektog en van sy onmag. So blyk dit dat *sikliese bouprinsipe* wat Leroux volg, verreikende literatuurteoretiese implikasies kan hê: nie alleen moet 'n mens by die interpretasie van die enkelwerk rekening hou met die groter verband waarin dit staan nie, maar ook by die evaluering daarvan. En so 'n benadering sou hom vierkant stel teenoor die outonomistiese, teksgerigte benaderingswyse wat in Suid-Afrika nog stewig die botoon voer. Ek sal trag om hierdie vroeë gevolgtrekking in die hieropvolgende bespreking te bewys.

Heydenrych beskryf die individuasieproses as 'n proses wat hom voltrek in vier belangrike stadiums. Ek glo dat die laaste trilogie van Leroux ál vier hierdie stadiums verwoord: "die ontbinding van die persona (18 - 44), die ontmoeting met die skaduwee (*Isis*), die ontmoeting met die anima (*Isis*), en die uiteindelijke bereiking van die self"<sup>63)</sup> (*Na'Va*) (My toevoeging van titels - H.P.v.C.). In die bespreking an *Na'Va* word sekere aspekte hiervan vollediger bespreek.

Uit die voorafgaande blyk dit dus dat ek *Isis* as 'n geslaagde werk beskou, veral binne sikliese verband. Die geslaagdheid van hierdie werk is in geen geringe mate nie te danke aan die wyse waarop die *abstrakte outeur* sy boodskap tuisbring. Daar word nie *betoo*g dat die knol verward ens. is nie, die styl word ook gesatiriseer deurdat sy moderne

---

62. Viljoen, *op.cit.*, p. 28 praat oor die onvoltooide slot van *Isis*. Deudney. *op.cit.*, p. 87 toon ook duidelik aan dat sekere Oppermankwatryne *buite sikliese verband* as onbenullig beskou kan word. Sy noem onder andere "Weegskaal" en "Waterman" as voorbeelde.

63. Heydenrych, T., *op. cit.*, p. 86.

Europese toer, gekenmerk deur die tipiese banaliteit en oppervlakkigheid van so 'n blitsekskursie, merkwaardig ooreenstem met die patroon wat die heldemite kenmerk. Hierdie relativering van die knolskrywer is as procéd  bekend in Leroux se werk (vgl. bv. *Die Mugu*) en is op rekening van die *abstrakte outeur*.

Die heldemite word reeds in 18 - 44 in die vooruitsig gestel<sup>64)</sup> en is in 'n hoë mate struktuurbepeleend vir *Isis Isis Isis*. Joseph Campbell se *The hero with a thousand faces*<sup>65)</sup> geld deurgaans as my kontrolebron wat betref die struktuur en eienskappe van die heldemite. Die moderne man is volgens Campbell dikwels in 'n doodloopstraat : sy moederbinding verhinder hom om 'n sinvolle verhouding met sy vrou aan te knoop, en selfs ontsnapping deur middel van onder andere drome en rolprente bied geen bevredigende oplossing nie. Dit is dan wanneer Jung se psigologie 'n antwoord kan bied in die sin dat 'n mens doelbewus sy eie Onbewuste leer ken en probeer om latente inhoude tot die lig te bring. As so 'n persoon boonop daarin kan slaag om iets vir 'n hele geslag op te diep, word hy die kulturele held van die oomblik. As gefrustreerde plesiersoeker neem die knol inderdaad hierdie heldetaak op sy skouers en beskou hy homself as opvolger van Dionysus en Osiris (p. 8).

Die tegemeentrede van die Onbewuste toon, volgens Campbell, dieselfde struktuur as die heldemite. Ek stel gevolglik kortliks die stappe wat die tipiese heldemite kenmerk aan die orde:

#### FASE I

- 1) Die oproep tot die avontuur (die avontuur kan uit eie keuse ontstaan, as gevolg van 'n opdrag, deur toeval of vanweë 'n fout).

---

64. Deur die parallel : die knol : Balder/Christus.

65. Campbell, Joseph: *The Hero with a thousand faces*, Meridean Books, New York, 1956.

- 2) Die weiering om te gehoorsaam.
- 3) Bonatuurlike hulp. Wanneer die oproep gehoorsaam word, vind daar dikwels 'n ontmoeting plaas met 'n beskermende figuur - "a little old crone or old man, who provides the adventurer with amulets against the dragon forces he is about to pass."<sup>66)</sup>
- 4) Oorkoming van die eerste hindernisse. Tipiese simboliese hindernisse is die woestyn, die see, vreemde lande, ensovoorts.
- 5) Die laaste stap van fase I is die oomblik wanneer die persoon as't ware ophou om te bestaan : "the physical body of the hero may be actually slain, dismembered, and scattered over the land or sea - as in the Egyptian myth of the saviour Osiris ...".<sup>67)</sup>

#### FASE II (Inisiasie)

- 1) Die pad van toetse: sodra die held die eerste struikelblok, in feite die *drumpel*, betree het, beweeg hy in 'n droomlandskap van vreemde vloeibare, dubbelsinnige vorms, waar hy in 'n reeks toetse moet slaag. Die held word dikwels nog gehelp deur die bonatuurlike helper wat hy oorspronklik ontmoet het. Hy leer om sy teenpool te assimileer en vind "that he and his opposite are not of different species, but one flesh."<sup>68)</sup>
- 2) Ontmoeting met die Godin (mistieke huwelik).
- 3) Die vrou as verleidster.
- 4) Versoening met die vader.
- 5) Apoteose : Die byeenkom van Jin en Jang. Dit is die bereiding van die oorspronklike heelheid van die hermafrodiet.

---

66. Ibid., p. 69.

67. Ibid., p. 92.

68. Ibid., p. 97.

FASE III (Terugkeer)

- 1) Weiering om terug te keer. Dit is die taak van die held om wat hy verower het, terug te dra na die maatskappy.
- 2 - 4) Die terugkeer van die held : vrywillig of onder dwang.
- 5) Meester van twee wêrelde. Die prysgawe van die gehegtheid aan persoonlike beperkinge.
- 6) Vryheid om te lewe : Die self word nou nuut - "this self cannot be cut nor burnt nor wetted nor withered."<sup>69)</sup>

Bostaande is 'n verkorte en noodwendig onvolledige weergawe van die "struktuur" van die heldemite. Campbell wys daarop dat die meeste verhale slegs konsentreer op sekere elemente van die volle siklus. Dit kan ook aan die hand van Leroux se werk geïllustreer word : Gysbrecht in *Die Mugu* is 'n anti-held, maar daar word steeds gebruik gemaak van die basiese patroon van die heldemite; ook De Goede se hele tog in *Die derde oog* kom op baie plekke ooreen met Campbell se beskrywing. Sodoende blyk dit dat hierdie motief in al drie tritse voorkom : soms eksplisiet (*Die derde oog*), soms op meer verholde en ironiese wyse (*Die Mugu* en *Isis*).

Die knolskrywer is middeljarig, sy huwelik het misluk en alle vorme van sublimasie faal skromelik (vgl. sy verhouding met die Rus en briewewisseling met mej. X in 18 - 44 en sy aktiwiteite in *Isis*, p. 4 e.v.). Hy beskou homself as die siek koning wat 'n transformasie moet bewerkstellig (p. 8). Die knolskrywer trek hom terug in sy psige en trag onsuksesvol om aan "sy oomblik van insig" (p. 8) permanensie te gee. Sy opdrag ontstaan as't ware uit nood, maar eers nadat hy besef het dat sy "lewer en sy ego" oorvergroot is. Campbell (p. 15) sê: "The inflated ego of the tyrant is a

---

curse to himself and the world." Hy gehoorsaam dus die oproep en ontmoet "a little old crone" in die gestalte van Mary-Jane Hudson wat ook weer op verskeie plekke in *Isis* as gedaante verskyn. Die tog word deur die knol self as 'n reis na binne beskryf op soek na die *palla nigerima*, "die leerling van Hermes wat wysheid besit, en van Thoth wat beskik oor kennis van geheimenisse" (p. 8).

Die knolskrywer se reis neem hom oor die see, en, soos vroeër gesê: hy voel hom inderdaad gelyk aan die verminkte Osiris. Hy is dus gereed om sy inisiasie te begin. Campbell praat van 'n droomlandskap en vloeiende vorme. Dit is ook nie toevallig dat die volgende beskrywings voorkom nie: p. 11 "wasig"; p. 12 "wasigheid"; p. 15 ..." blinde grys"; p. 15: "newelwolke"; p. 28: "In 'n waas...", ensovoorts. Voorts ontmoet die knolskrywer sy skadu en leer hy dat hy en sy teenoorgestelde (ōók in kleur!) "are not of different species, but one flesh".

Ten slotte lyk dit asof hy die Godin ontmoet het in die gestalte van Shulamite ReINETTE, maar hy bereik nie die eindpunt nie en keer terug sonder dat hy die reis as held suksesvol voltooi het. Individuasie word dus nie voltooi nie. Soos die heldemite sy begin reeds in 18 - 44 gehad het, het dit sy einde in *Na'Va*, want die versoening van teenoorgesteldes : Jin : Jang, koning en koningin kom eintlik eers daar volledig ter sprake. Sodoende is hierdie motief 'n belangrike bindmiddel in die laaste trilogie, maar skakel dit hierdie trilogie weer eens met vroeëre werke. Sodoende word al die werke tot brandpunt saamgetrek in die laaste trilogie sodat daar oplaas inderdaad 'n totaalbete-kenis daargestel word in die oeuvre wat nie in een van die afsonderlike dele ten volle gerealiseer word nie. As sluitstuk en terugkoppeling (sodat sirkelsluiting volg) speel *Na'Va* uiteraard 'n belangrike rol in die laaste siklus en in die groter siklus.

Campbell se opmerkinge ten opsigte van die mite en die belang daarvan vir vandag verdien verdere aandag. Om die volle waarde van die mitologiese figure wat aan ons deur geslagte oorgelewer is, te snap, moet ons begryp dat hulle nie bloot simptome van die Onbewuste is nie. Hulle is ook gekontroleerde en bedoelde stellings aangaande sekere geestelike beginsels, wat deur die tyd heen net so konstant gebly het as die struktuur van die menslike psige self:

"Briefly formulated, the universal doctrine teaches that all the visible structures of the world - all things and beings - are the effects of a ubiquitous power out of which they rise, which supports and fills them during the period of manifestations, and back into which they must ultimately dissolve. This is the power known to science as energy, to the Melanesians as *mana*, to the Sioux Indians as *wakonda*, the Hindus as *shakti*, and the Christians as the power of God. Its manifestation in the psyche is termed, by the psychoanalysts, *libido*. And its manifestation in the cosmos is the structure and flux of the universe itself." En verder: "Myth is but the penultimate; the ultimate - into which the mind must plunge alone and be dissolved. Therefore, God and the gods are only convenient means - themselves of the nature of the world of names and forms, though eloquent of, and ultimately conductive to, the ineffable. They are mere symbols to move and awaken the mind, and call it past themselves."<sup>70)</sup>

Hemel, hel, Olympus en al die ander woonplekke van die gode word deur die dieptesielkunde as simbole van die Onbewuste beskou, sê hy. Die sleutel tot die moderne sisteme van psigologiese interpretasie is die volgende : die metafisiese gebied = die Onbewuste, of omgekeerd : die Onbewuste = die metafisiese gebied. Dit skakel volgens hom met Jesus se uitspraak dat die koninkryk van God binne 'n mens is. Ons het die paradys verloor deurdad ons verval het vanuit

---

70. Ibid., p. 258.

'n staat van super-Bewuste in 'n Onbewuste toestand. Verlossing beteken om weer die oorspronklike toestand te bereik. Net so word die geboorte, lewe en dood van die individu beskou as 'n afdaal in die Onbewuste en 'n terugkeer. Daarenteen is die held "one who, while still alive, knows and represents the claims of the superconsciousness which throughout creation is more or less unconscious. The adventure of the hero represents the moment in his life when he achieved illumination - the nuclear moment when, while still alive, he found and opened the road to the light beyond the dark walls of our living death."<sup>71)</sup> Dit is ook die rede waarom Leroux se boeke so dikwels verwysings na die helde-mite bevat. Die taak van die held het wye draagwydte en is in feite van belang nie net vir homself nie, maar ook vir die gemeenskap. Daarom juis is dit treffend dat Leroux se held in die laaste trilogie die knolskrywer is, want Leroux heg besondere waarde aan die skrywer se soektog na die lewende mite.<sup>72)</sup> Die reis na Europa in Isis is terselfdertyd 'n psigiese reis in die vorm van 'n boek - skeppende ontginning van die Onbewuste dus.

Campbell se slotopmerkinge is uiters relevant vir ons studie. In teenstelling met die tye van stabiliteit toe alle betekenis opgesluit was in die groep, is daar vandag geen betekenis in die groep nie en is die individu op homself aangewese. Die menslike psige is verdeel in Bewuste en Onbewuste sonder enige kommunikasie tussen dié twee. Die moderne held moet weer die verlore Atlantis - die gekoördineerde psige - tot die lig bring. Uit feitlik elke boek van Leroux blyk sy afkeer van groepe (dit beteken nie daarom dat die ware individu nie ook moet leer om kollektiwiteit te aanvaar nie, vgl. *Sewe dae*). Die eendsterte, die borselkopboere, die D-diens, ensovoorts, word deurgaans gesatiriseer. Die verdeeldheid van die menslike psige blyk bv. weer telkens

---

71. *Ibid.*, p. 259.

72. Soos blyk uit die gesiteerde artikel: "Die mens, en veral die skrywer soek na die lewende mite."

(18 - 44 bv). Trouens, die knol sien selfs die verlore Atlantis, wat weer voor sy oë verdwyn (p. 123), soos sy psigiese integrasie slegs tydelik is!

In hierdie soektog na psigiese integrasie speel die kerk ook geen rol meer nie, ook nie die verskillende godsdienste nie, omdat hulle juis die desintegrasie en verdeeldheid beklemtoon. Hierdie stelling van Campbell word in *Sewe dae* haas gekonkretiseer deur die beskrywing van die partytjie waartydens alle grense vervaag tussen mense van verskillende taal- en rasse-groepe maar waar ware integrasie tog nie bereik word nie; ook nie bereik kán word nie. Die individuele redding kan nie ekstern teweeg gebring word nie, maar slegs intern. En dit is oplaas die boodskap van *Na'Va* : dat daar 'n duidelike parallel is tussen psigiese en religieuse hergeboorte. Sodoende word *Na'Va* die boek wat al die ander agt voorafgaande boeke van Leroux saamvat óók deur verwysings na die Hinduïsme, alchemie, Kabbala, Gnostiek, mitologie, Christelike godsdienste, ensovoorts, wat die boek so kompleks maak. Tog bly dit in die grond van die saak dieselfde boodskap : die versoening van teenoorgesteldes. En dit is op sy beurt weer die kerntema van Jung se psigiologie.

Bostaande betoog het as doel bewyslewering vir die stelling dat die byhaal van die heldemite as verwysing in *Isis* op rekening is van die *abstrakte outeur*. As "belewende ek" kan die knolskrywer tog nie vooraf bepaal hoe sy reis sal verloop en wie hy sal ontmoet nie. Die feit dat die heldemite ook elders in Leroux se werk fungeer, steun hierdie interpretasie. Die implikasies hiervan is reeds bespreek.

*Isis Isis Isis* se hele struktuur toon ook merkwaardige ooreenkoms met 'n ander sub-genre, nl. die pikareske roman. Weer eens word 'n bron deur my as kontrole gebruik, te wete H. van Gorp se artikel "Pikareske vertelstrukturen."<sup>73)</sup>

---

73. Van Gorp, H.: "Pikareske vertelstrukturen, in Bronzwaer, W.J.M., e.a., op.cit., p. 219, e.v.

Van Gorp se artikel is gebaseer op Propp se metode in *Morphology of the folktale*, nl. die opspoor van konstante funksies (en motiewe) binne 'n sekere epiese soort. Dit toon daarom dieselfde tekortkominge as die aanpak van Propp, te wete die moontlikheid van willekeurige indwing in 'n patroon, klem op die "story" eerder as die "plot" (vgl. Guépin, op.cit., p.30 e.v.) Die funksies wat Van Gorp egter onderskei as tipiese "boufases" of liefs epiese hoekstene in die pikareske roman, is insiggewend omdat dieselfde grondplan te onderskei is in Leroux se derde trilogie, en veral *Isis* kan in die lig van sy opmerkinge as 'n moderne pikareske roman geïnterpreteer word.

Die verteenwoordigende pikareske romans wat Van Gorp ondersoek het, bevat 'n aantal kenmerke of "funksies" wat ek hier skematies weergee.

Die romans begin almal met 'n beskrywing van die milieu waarin die titelheld (wat 'n anti-held is) tuishoort. Dikwels kom daar ook 'n beskrywing van die voorgeskiedenis, sy "afkoms" voor. Hoewel die huislike situasies van hoofpersone onderling verskil, staan dit vas dat die omstandighede veel te wense oorlaat. Die hoofpersoon in die pikareske roman word voorts die wêreld ingestuur. Hy is aanvanklik naïef, maar kom gou tot insig. Sy verworwe insig wek by hom die begeerte tot wraakneming. Deurdat hy insig kry in die bedrieglikheid van die wêreld, raak hy geslepe en dikwels skelm en leef hy vervolgens volgens die grille van die geluk. Die pikareske roman vertoon 'n losse struktuur en slegs aan die einde word daar soms 'n funksie ontdek wat die hele verhaal perspektief gee. Van Gorp beweer dat dit dikwels die-tot-insig-kom van die hoofpersoon is.

Bostaande patroon is in beide *Die Mugu* en *Isis* aan te toon. *Isis* toon egter ook ander tipiese kenmerke wat by *Die Mugu* ontbreek. Dit is altyd 'n ek-figuur wat gekonfronteer word met 'n aantal teenspelers. In die pikareske roman wat 'n verhaal van die ruimte is, is die hoofpersoon telkens

bedrieër of bedroëne. Hier sou 'n mens aan die knolskrywer kon dink wat telkens verraai of verraai word.

Selfs die tipiese motiewe wat Van Gorp onderskei,<sup>74)</sup> kom in *Isis* voor. Van Gorp noem *honger* en *dors*, die *motief van skyn-eer*, die *belang van geld*, die *soeke na liefde* en "een laatste motief (...) de dijnamiëk beweging - rust welke in het uiterlijke reisverhaal dat de schelmenroman vaak is, het opvallendste belichaamd wordt in de weg en de herberg."<sup>75)</sup> Al hierdie motiewe is in die tipiese pikareske roman op die vlak van die materiële behoeftes. In *Isis* gaan dit in feite nie oor materiële behoeftes nie, maar oor 'n psigiese behoefte van die knolskrywer, soos Cloete in sy artikel ook aantoon.<sup>76)</sup> Dit alleen dui al weer daarop dat Leroux telkens sy eie stempel druk op enige literêre tradisie waarby hy aansluit of gebruik van maak. Uiteraard gee dit ook 'n moderne gestalte aan hierdie ou tradisie, soos ook in die geval van die satiriese reisverhaal (*Die Mugu*).

Van Gorp trag ten slotte om in sy artikel 'n pikareske verhaalkode daar te stel. Die pikareske roman is na vorm 'n ek-verhaal, geskryf "vanuit een a posteriori-situatie."<sup>77)</sup> Dit is nie 'n voortdurende vertelling of opsomming nie, die "boek word aan die leser voorgelê. In die pikareske roman het ons binne 'n presenskader met 'n afstandelike vertellende-ek te make, aldus Van Gorp. "De picaro's vertellen wat ze allemaal hebben meegemaakt vanuit het ambigue gezichtpunt van de latere alwetendheid en de directe beleving (...) deze wisselende relatie tussen vertellend en belevend ik maakt trouwens mede de charme uit van een picaresk verhaal, althans wanneer in de vertelsituatie de licht ironiserende relative-ring het haalt op de moraal".<sup>78)</sup> Deurdat die picaro se visie

---

74. Op.cit., p. 219 e.v.

75. Ibid., p. 221.

76. Cloete, T.T.: "Die hipertrofie van die ego in Leroux se *Isis*", in *Tydskrif vir Letterkunde*, jg. 14, nr. 2, Mei 1976, pp. 8-25.

77. Van Gorp, op.cit., p. 222.

78. Ibid., p. 223.

subjektief is, word die werklikheid verteken. Dit hang dikwels saam met 'n parodie op die normale epiëse literatuur van die tyd, bv. die heroïes-galante roman in die sestiende eeu, en die tipiese reisverhaal in die geval van *Isis*.

Deur die byhaal van hierdie tradisie slaag Leroux daarin om die leser van *Isis* as't ware te rig in sy lees van die boek. Die styl en toonaard van die werk word sodoende in die vooruitsig gestel en die absolute skeiding knol/*abstrakte outeur* beklemtoon. Benewens sy vindingryke transponering van die tradisionele picaro tot die eietydse prulskrywer en alle verskuiwings wat dit meebring van die tradisionele patroon, bereik Leroux ook nog iets : die leser wat die knolskrywer (en soms Leroux!) as dié satiriese objek identifiseer, lees swak. Die pikareske roman weerspieël altyd in 'n sekere opsig die gemeenskap waaruit dit ontspring, die picaro's "are invariably confronted by a choice between social conformity (which is necessary for survival) and adherence to what they have learned to consider true or virtuous".<sup>79)</sup> En om te konformeer aan 'n gemeenskap "which openly exposes traditional ideals, while actually sanctioning the most dehumanizing modes of behaviour"<sup>80)</sup> is ook geen oplossing nie. Leroux se knol sal dus moet leer om eerder op homself aangewese te wees. "And that fundamental situation of the literary picaro is the loneliness of an individual isolated within society".<sup>81)</sup>

In hoe 'n mate Gysbrecht en die knol ooreenstemming vertoon met die picaro, blyk uit Blackburn se opmerking dat die picaro 'n konformis is "with little antisocial tendencies in the affirmative sense. He yearns to enter into society, implicitly accepting social values no matter how hostile to his dignity they have proved to be".<sup>82)</sup> Blackburn wys op

79. Bjornson, Richard: *The picaresque hero in European fiction*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1977.

80. *Ibid.*, p. 6.

81. Blackburn, Alexander: *The myth of the Picaro*, continuity and transformation of the picaresque novel 1554-1954. The University of Carolina Press, Chapel Hill, 1979, p. 19.

82. *Ibid.*, p. 29.

die vroeëre identifikasie by kritici van die skrywer met sy hooffiguur sodat die roman as a-moreel getipeer is.

Sy gevolgtrekking is ook relevant by interpretasie van die derde trits van Leroux en veral *Isis*: "This essential morality of the picaresque novels is contained in the manner in which individual and society reflect each other, in fact, they are each other. If society is morally astray, then the individual may go morally astray, and vice versa."<sup>83)</sup> Blackburn wys duidelik daarop dat die *abstrakte outeur* (wat hy "author" noem) se visie verskil van dié van die picaro wat gedurig stuit teen die onwerklikheid van alles. Hy raak so verstrengel in drome dat hy oplaas feitlik ophou om te bestaan. "The common denominator of the picaresque myth may be summarized by the word *disintegration*. This word implies (...) the collapse of personality or its submission to an experience of nothingness".<sup>84)</sup> 'n Mens sou net die beginbladsye van *Isis* hiermee kon vergelyk: "My siel is in repies..." ens. (p. 3). Die picaro, sê Blackburn, "is modern man without a living faith".<sup>85)</sup>

Blackburn se slotopmerkings is besonder relevant vir die onderhawige studie.<sup>86)</sup> In die lig van die voorafgaande vra hy homself af waarom die pikareske roman komies genoem word eerder as tragies. Die leser van die sestiende-eeuse pikareske roman was nog gewortel in die Renaissance en het die picaro se poging tot self-skepping en vryheid as belaglik ervaar. In die moderne tyd, met sy klem op vryheid en individualiteit, sou die kontemporêre leser anders reageer. Tot sover Blackburn. Die belaglikheid of komiek lê vandag veel eerder in die onvermoë van die picaro om sin te maak

---

83. *Ibid.*, p. 21.

84. *Ibid.*, p. 22.

85. *Ibid.*, p. 25.

86. *Ibid.*, pp. 201-216.

uit die chaos van teorieë en ideologieë. Daarin lê die tragiese belaglikheid van die knolskrywer se soektog. "The typical narrative pattern in modern literature is a quest", sê Blackburn, en hy beweer dat die moderne skrywer baie lyk op die picaro van ouds.<sup>87)</sup> Leroux se derde trilogie is daarom juis merkwaardig omdat sy picaro 'n skrywer is wie se letterlike soektog (veral in *Isis*) terselfdertyd 'n skrywende verkenning is. Dit is dus 'n geslaagde kombinasie van 'n letterlike en 'n psigiese reis "toward some affirmation of life."

Om saam te vat: nā die desintegrasie en vernietiging van sekerhede in 18 - 44, vertrek die knol, met die gehipertrofferde ego, op reis in *Isis*. Deur gebruikmaking van die stramien van die heldemite en die pikareske romanstruktuur relativeer die abstrakte outeur die knol se soektog, maar toon sodoende óók die heroïek en tragiek van die moderne mens se soektog na sin. *Isis* kan dan gelees word as vernuftige parodie op die reisverhaal<sup>88)</sup>, as 'n werk wat metafories-ikonies is van die ontredderde moderne mens se "geskarrel op die speelvlak van 'n tyd wat sy verband met die mite bykans volkome verloor het"<sup>89)</sup> en as 'n sublieme voorbeeld van funksionele verwysingstegniek.<sup>90)</sup> Maar, en dit is die kern van my betoog, dit kan slegs so gelees word as dit binne sikliese verband gelees word. *Isis* dank dus in 'n hoë mate sy siklusmakers vir die waarde wat ek en sekerre kommentators aan hom toeskryf.

Dit het myns insiens weinig sin om *Isis* herhaaldelik te bespreek as reisverhaal, as ironiese kragtoer of om die verwysingstegniek weer onder die loep te neem. In die herhaaldelik gesiteerde studies van Cloete, Heydenrych en

87. *Ibid.*, p. 207.

88. Van der Walt, P.D.: "*Isis Isis Isis* as reisroman", in Steenberg, D.H. (red.), *Rondom Sestig*, HAUM, Kaapstad, 1975, p. 160.

89. Van Rensburg, F.I.J.: "Etienne Leroux as siklusbouer", p. 21.

90. Sien ook Viljoen, Louise, *op.cit.*, p. 22.

Viljoen is al bostaande aspekte deeglik ondersoek. Veral Viljoen toon deur deeglike ontleding van verskeie verwysingsvelde en -procédés dat *Isis* 'n goed-beplande roman is: "Selfs wanneer die knolskrywer pedanties raak en sy medereisigers in *Isis* verveel met sy verhaal, vervul dit 'n bepaalde rol. Binne die raamwerk van die 'normale' verwysingstegniek sou dit onsubtiel wees. By die knolskrywer dui dit op die moeite wat hy het om aan 'n verwerde wêreld sy argetipes te verduidelik."<sup>91)</sup>

Sonder om in die slaggat van die "biographical fallacy" te trap, kan 'n mens beweer dat die knolskrywer implisiet terugrefereer na die *abstrakte outeur* in Leroux se vroeëre werke. Die argeloosheid, bykans nonchalante dilletteer met verwysings is 'n parodie van die meet-en-pas-metode in bv. *Hilaria*; die presies gestruktureerde hoofstukgeleding roep *Sewe dae* op en die sikliese reispatroon herinner aan *Die Mugu*. *Isis* is 'n afstandname van 'n vroeëre werkwyse, dit is deur die skryfdaad ook vir die *abstrakte outeur* 'n soektog na nuwe weë, trouens veel van *Magersfontein, o Magersfontein!* is in kiemselvorm aanwesig in *Isis*. As enkelwerk is dit myns insiens een van Leroux se swakstes; in groter verband een van die belangrikste "verbindingswerke" (skakels) in sy oeuvre; wat styl, struktuur en verwysings betref *ikonies* m.b.t. die knol se strewe na psigiese heelwording.

Die gebruik van die Tarotkaarte kan as voorbeeld hiervan dien. Die kaarte word deur die Magus gebruik om fortuin te vertel, sê Leroux.<sup>92)</sup> Hoewel dit slegs 'n wysgeer en 'n ingewyde in die esoteriese geheimenisse van die menslike psige is wat met die kaarte durf speel, waan ook knolskrywers hulleself as sieners. Sodoende ontstaan eerstens 'n verband tussen die knolskrywer en al die ander "sieners" in

---

91. *Ibid.*, p. 22.

92. Op die flapteks.

Leroux se oeuvre, bv. Johnny / Juliana Doepels in die eerste trilogie; Mevrou Dreyer, maar ook Jock, dr. Johns en die Magus-figuur, die Brigadier, in die tweede trilogie en die Sigeuner in die derde trilogie.<sup>93)</sup> Dit is 'n uiters belangrike motief, want al hierdie persone speel sleutelrolle in die genoemde boeke en in sommige gevalle word hulle skynbaar verhef tot spreekbuis van die *abstrakte outeur*. Met dr. Johns tree daar 'n verandering in en word hulle *duidelik* gesatiriseer deur die *abstrakte outeur*. Hul eksegeese en interpretasie van gebeure is dikwels misleidend. Sodoende verloop hierdie proses ook ontwikkelend. Die "Hermesfiguur" raak al hoe minder in staat om die numineuse te verklaar, daarom is hulle ook sonder 'n boodskap van die gode. S6 'n Hermesfiguur is die knolskrywer in die laaste trilogie, 'n "charlatan" wat die ingewikkelde Tarotkaarte bloot oppervlakkig verklaar. In *Na'Va* figureer nog 'n Hermes-figuur, die Sigeuner, wat as dwaas en boereverneuker beskryf word. Sodoende blyk dit dat die mens al hoe verder verwyderd raak van die oerbron van sy bestaan, die Kollektiewe Onbewuste, wat numineuse inhoud bevat. Indien die werke van Leroux dus nie in samehang gelees word nie, kan hierdie *devolusie* nie agtergekom word nie. 'n Ander belangrike afleiding wat uit 'n bestudering van Leroux se totale werk gemaak kan word, is dat alle skeppende pogings tot singewing aan 'n eietydse mite gedoem is tot mislukking; veral die *rolprent* (*Die Mugu, Magersfontein*) en *skryf* (die derde trits) word deurgaans gerelativeer. Die sin lê egter in die voortdurende soeke, soos die alchemis herhaaldelik soek na die goud. Hierdie "abstrakte boodskap" in Leroux se werk korreleer met sy teoretiese uitsprake by verskeie geleenthede.<sup>94)</sup>

Dat *Isis* onlosmaaklik verknoop is met die ander werk van Leroux, sal ook uit die volgende blyk. *Isis* bevat weinig direkte verwysings na werke uit die eerste trits, maar tale beskrywings en selfs motiewe toon ooreenstemming met dié

---

93. Sien p. 22 van *Isis*.

94. As voorbeeld die gesiteerde artikel: "Die mens en veral die skrywer..."

in *Die Mugu*. Die "hawe van toevlug" (p. 5) kom ooreen met "veilige hawe" in *Die Mugu* (p. 54), die beskrywing van die knolskrywer as aartsaanpasser (p. 6) lyk bykans soos 'n beskrywing van Gysbrecht Edelhart, "en die powere omhulsel van die menslike organisme..." (p. 18) kon net sowel voorgekom het op p. 127 van *Die Mugu* waar daar sprake is van "valstande, glasö" en die boosheid van die menslike liggaam. Die "stem in die wildernis" (p. 32) klink soos 'n beskrywing van Juliana Doepels wat haarself noem 'n "vox clamantis ex deserto" (p. 86) en Mary Jane se gesig besmeer met Dragon's Blood (p. 103) en Pamela se drakebloed (p. 112) herinner aan Lolita se beskrywing in *Die Mugu*. Bostaande ooreenkomste is uiteraard meer as blote toeval. Die parallel : die knol / Gysbrecht of dié tussen die animafigure is voor-die-hand-liggend. Daar is egter ook motiewe wat geëggo word. Op p. 88 beskryf die knolskrywer sy dooie oom wat maar 'n kleurlose persoon, was as "'n dooie ridder" met 'n "heroïese gesig". Die skakel met *Die Mugu* lê daarin dat blote voortbestaan as 'n heroïese daad gesien word. Die motief van ingeperkte vryheid in *Die Mugu* word só verwoord in *Isis*, p. 7: "Want hierdie wêreld bestaan as die vieslike aarde, 'n gevangenis waarin die gees spartel om vrygelaat te word".

Die ooreenkomste tussen Gysbrecht en die knolskrywer is talryk en dikwels belangrike interpretasiehulp. Die knolskrywer voel hom magteloos "terwyl almal lag oor(sy) lafhartigheid en (sy) ontvlugting in die mitologiese ivoortoring" (p. 65). Dit is skynbaar ewe lafhartig as Gysbrecht se ontvlugting uit die werklikheid deur middel van drome in *Die Mugu*. Die dilemma van hierdie twee romanpersonasies is ook in 'n sekere opsig dié van die *konkrete outeur*, Leroux, en die knol se versugting klink soos 'n skadeloosstelling van Leroux self.<sup>95)</sup>

Op p. 28 staan: "Ek sien in 'n waas 'n perfekte ayudados, halfses namiddag uitgevoer hierdie Paassondag..." Hieruit

95. Sien Viljoen, Louise, *op.cit.*, pp. 12; 138 wat Elize Botha se opmerkings van 1976 oorneem. Sien Botha, Elize, *op.cit.*, 1999.

blyk dat die knolskrywer se reis op 'n Vrydag (in feite Goeie Vrydag) begin het (soos ook Dante se reis na die Hel). Dit versterk ook die *Christelike simboliek* van sterwe en heropstanding, iets waarop daar ook in *Die Mugu* gesinspeel word. Op die volgende bladsy (p. 29), word hierdie motief as't ware onderstreep deur "kruis... wond... eensaamheid van die dood..."

Net soos Gysbrecht wat aan die begin van sy reis getref word deur die meisies in lente-rokkies (p. 5), vertrek die knolskrywer met 'n lente-ekskursie (p. 8) waar hy onmiddellik 'n Isis-figuur ontmoet "in haar geblomde lenterokkie" (p. 13). Deur woorde soos "waas" en "vals" wat herhaaldelik voorkom, word die numineuse kwaliteit van Mary-Jane Hudson al bevraagteken. "Kunstande" (p. 12) word heel doelbewus "valstande" (p. 18) en dit is ook nie vreemd dat daar "nog weinig tekens van lente" (lees: Hergeboorte) is op p. 19 nie. Die verwagting van nuwe lewe word erg gerelativeer as die Isis-figuur net 'n ou tannie is wat roerloos dood lê (p. 18), ook as verpersoonliking van *valse* romantiek. Die lente is oplaas onwerklik : Mrs Scott-Finesse Immobile (...) wandel deur die strate van Parys, waar dit volgens die kalender nou lente is " (p. 93). Dit is weer eens 'n relativering van die hergeboorte wat moet volg, soos in *Die Mugu* waar alle lente-aanduidinge in skrilte kontras staan met die werklike seisoen : herfs.

Aan die einde van sy omswerwinge keer die knol terug na sy land waar dit nou winter is (p. 136). Van die hergeboorte het weinig tereg gekom. Hieruit blyk dit dat daar verder gesoek sal moet word deur die knol, soos dit ook die lot van Gysbrecht was. By al die verskille kom hieruit ook 'n ooreenkoms met 18 - 44 tot stand. Isis is óók 'n mislukte poging om transformasie te bewerkstellig omdat die knol se oorsese reis ook ontvlugting was, soos die besoeke aan die park in 18 - 44. Slegs die illusie van hergeboorte (lente) het bestaan, maar met die terugkeer na die realiteit

van jou eie psige (wit huisie langs die see) word die illusie vernietig. (Dis winter en die oseaan, simbool van die Kollektiewe Onbewuste, is "gevaarlik".) Dit is tewens bevestiging van wat reeds in *Die Mugu* staan: die ou Self sal moet sterf voordat die nuwe Self gebore kan word. In sy staat van opgeblasenheid (p. 7) het die knol sy huisie ivoorkleurig genoem! Teen die einde van *Isis* het die skille van sy oë geval: "dis so 'n bleddie weerlose, skoon klein plekkie" en "ek vind geen bestemming in my wit huisie nie" (p. 139). Sy soektog het nog geen einde bereik nie.

Die verband tussen *Isis* en die tweede trilogie is nie só direk nie en dit is hoofsaaklik beskrywings wat ooreenstem. Vergelyk bv. die beskrywing van maatskaplike en tegnologiese vooruitgang (p. 5) met haas enige beskrywing hiervan in *Sewe dae*. Die hekel wat spreek uit byna elke Leroux-werk jeens uniformiteit spreek ook uit die beskrywing van die lugwaardin (p. 11): Bee-Bee-Doo word in herinnering geroep deur 'n pertinente verwysing (p. 8), maar Lady Mandrake skemer slegs deur in die beskrywing van Marie-Jane Hudson (p. 12), ewe-eens agter 'n masker versteek. Ook die tuin van Welgevonden word opgeroep deur die beskrywing van "simmetries uitgelegde beddings tulpe en rose" (p. 20), en "Rococodekor" (p. 32) herinner aan die Welgevonden-opstal. Dit is egter veral die *motief van die illusionêre* wat in *Azazel* so belangrik was, wat ook in *Isis* figureer (vgl. pp. 27; 51 en 72). Op p. 52 praat die knolskrywer van "towerdrank uit die heksekombuis" en hy "drink op al die hekse". Bekende motiewe uit die tweede trilogie word nou, getrou aan die toonaard van *Isis*, half-spottend aan die orde gestel. Dit is ook die geval met die Faustus-verwysing op p. 54. Waar Henry se verkwanseling van sy siel aan die duiwel, een van die treffendste oomblikke in *Sewe dae* was, word dit in *Isis* bloot nog 'n daad van die knol, en word dit ewe terloops aan die orde gestel. Die dodelike erns van die tweede trilogie is totaal uit pas in hierdie flirtasie met die mitologie en die psigologie.

*Isis* beklee, soos gesê, 'n belangrike plek in die laaste trilogie deurdat dit 'n verbindende funksie vervul. Soms wys dit inderdaad ook vorentoe en terug; vgl. bv. p. 8: "Ek sal 'n ware begrip moet kry van verraderlikheid (18 - 44) - ek sal soos die vrou binne-in-myself moet word om die ware aard van die verraderlikheid van die lewe te begryp" (*Na'Va*). Daar word soms letterlik terugverwys na 18 - 44, bv. "Mej. X" (p. 20); soms duidelik : die versoening van Ooste en Weste (p. 16); soms by implikasie : die doodgebore kind van Bettie (p. 38) herinner bv. aan die doodgebore kind van die tante in 18 - 44. Daar word ook terugverwys na situasies in 18 - 44 deur die opnoem van die sterwe van die oom, die plesierit en die tante se owerspel met die orkesleier, maar die feite word ook aangevul en geïnterpreteer. Sodoende verkry 18 - 44 'n ander dimensie deur die retrospeksie. Die oom se estetiese lewenshouding, sy "skoonheidsdwepery", word nou as verset gesien en die plesierit word vollediger beskryf in psigologiese terme. Die verwysings op p. 97 is nog so 'n retrospeksie. Deur te sê: "drie jaar gelede"- en *Isis* speel af in 1969 (p. 1); gee die skrywer ook agteraf die historiese tyd van 18 - 44, nl. 1966. Dat die konkrete outeur en die knol toe bykans 44 was, sou speurders na biografiese ooreenstemming verheug! Hieruit blyk egter hoe relatief outonomieit egter is.

In *Isis* word daar veral terugverwys na die park soos op p. 24 waar die park herinner aan die talle parke uit vroeëre werke. Ook op p. 33 is dit nog 'n gewone park maar op p. 44 sien die knol "die tuinier van die park waaruit die Kosak (hom) geslaan het". Hoewel hy op p. 97 in 'n parkie wandel, bly die park van 18 - 44 gedurig latent. "Ek kyk by die venster uit en ek sien die bome ragfyn soos in 'n Chinese skildery; die park wat van nuuts af gebou word in die magiese lig" (p. 91). Dat dit terugverwys na die park en sy herinnerings aan sy tante, word bevestig met die woorde: "wat soos spoke uit die verlede hulle verskyning maak." Die knol het hom dus nog nie geheel bevry van sy romantiese

herinnerings nie, want sy hele soektog is tog in feite 'n geromantiseerde tog na een van die lande waar "die gode nog steeds (...) is, en nog steeds gebore word" (p. 115). Die knol soek die psigiese redding dus ekstern, en daarom is sy reis al van meet af gedoem tot mislukking: "die gode is nog daar. Hulle het net hulleself onttrek" (p. 135). Dié besef van die knolskrywer stem merkwaardig ooreen met talle uitsprake van Bertus Aafjes, waaruit sy romantiese ingesteldheid trouens ook duidelik bly.<sup>96)</sup>

*Isis* bevat ook vooruitwysings na *Na'Va* vgl. bv. p. 101: "en word die nadraai van die begrafnis 'n samekoms van die stam"; p. 111: "gefassineerdheid deur die dood"<sup>97)</sup> en p. 123: die Greener-haelgeweer. Dié opmerkinge oor Le Mat (p. 90) is bykans 'n *prospeksie* na *Na'Va* waar die Sigeuner ook in dieselfde terme beskryf word. Die oom (dus Elkerlijc, Gysbrecht Edelhart, die knol) is dwaas, 'n "bleddie fool" òf die intelligente dromer.

*Na'Va* word egter op implisiete wyse deur die slot van *Isis* in die vooruitsig gestel. Hier kry ons op p. 128 ook weer verwysings na 'n "kruispad", 'n moeisame tog teen 'n berg op, 'n "oop graf" met die suggestie van 'n lydingstog. Hier word veral verwys na Hekate wat verskynsels uit die onderwêreld opgeroep en hekse en towenaars beskerm het. Die knolskrywer sê daarom ook: "eintlik wil ek hulle waarsku dat die mens se psigiese struktuur dieselfde gebly het en dat die demoniese aspek in hierdie psigiese avontuur net so maklik die oorhand kan kry" (p. 127). Hy is dus in hierdie stadium al ver gevorder met sy psigiese reis en het al *feitlik* die skaduwee leer ken en deurgrond, maar moet

---

96. Vgl.: "Voor de kloven en uitgesleten holen van de zee kust speurt men tevergeefs naar een sirene of zeemeermin..." Zij zijn sinds het begin van de Christelijke jaartelling verdwenen..." uit "Guiseppi Valdi, Neptunus" *Moderne Nederlandse kortverhale*, J. Haantjes en H.P. van Coller, Perskor, 1980, p. 68 en sy verhaal: "De grote Pan is dood".

97 Op p. 88 lui dit : "you are fascinated by death."

daarteen waak dat ook hy nie deur die demoniese oorweldig word nie. Dit skakel met De Goede se reis in die Shopping Centre en met Henry se ontmoeting met die bese element in homself in *Die derde oog* en *Sewe dae* onderskeidelik. Hieruit blyk ook dat die knolskrywer al verder gevorder het met sy psigiese integrasie as wat dit in 18 - 44 die geval was, maar soos Van Rensburg dit in sy *Standpunte*-artikel stel, *Isis* maak 'n onvoltooide indruk. Na'Va verteenwoordig die slotfase van die knolskrywer se *individueleproses*.

By die bespreking van ander Leroux-werke is daar al gewys op die verband van tema en struktuur. Die term *ikonisiteit* is vroeër al te berde gebring. 'n Opvallende kenmerk van *Isis* as roman is die reisverhaalstruktuur en daar is reeds gewys op hoe die koersagtige haas waarmee gereis word, ook strukturele neerslag vind. In die loop van die roman is daar 'n bykans obsessionele toespitsing op die *motief beweging* en sy keersy, *roerloosheid*: pp. 10; 11; 12; 15: "bewegende"; p. 18; p. 20: "asof in hierdie stad daar 'n perpetuum mobile is, 'n beweging téén die sterwende son, 'n verdragingsgeveg teen die dood"; p. 21: "statiiese stoel ... dans"; p. 37: "ewigdurende beweging"; p. 40: "Bettie se roerloosheid... wat self nie mobiel is nie". Die priester verskyn op p. 36 en daar word voortdurend na hom verwys in terme van beweging : p. 36: "Die enorme priester beweeg heen en weer"; p. 41: "heen en weer wieg...", "soos 'n pendule"; p. 46: "Hy wieg heen en weer... bewegende oor ..."; p. 46: "swewende oor"; p. 48: "... wieg hy heen en weer op die lughawe van Valencia en hy verewig in my herinnerings 'n vaalgrys pendule met die kruis van Christus in kontrabeweging"; p. 83 "wiegende skaduwee ... wiegende ritme"; p. 84 "... wieg soos ... 'n metronoom ... wiegende priester..."; p. 108: "wiegende priester " (ook op pp. 124 en 125).

Van p. 93 af is daar talle verwysings na Mrs Scott-Finesse Immobile, op p. 90: "... wandel en wieg" die knol ook en op p. 98 swaai die Isis-poppie "tergend heen en weer (...) teen die agtergrond van 'n pikswart doek."

Op p. 8 is daar weer sprake van die soektog na die een met die swart mantel en op p. 35 "... die enorme priester, ses voet twee, met sy groot swart mantel soos 'n verweerde, verblykte capa om haar gevorm..." Die knol se beskrywing is taamlik dubbelsinnig omdat op p. 8 dit nie duidelik is of hy sóék na die leerling, en of hy dit self is nie. Jung sê egter dat Isis 'n leerling van Hermes was<sup>98)</sup> -sodoende blyk dat die knol op soek is na Isis en dat die priester 'n vorm van Isis is. Op p. 92 koop die knol vir homself ook 'n Spaanse mantel om sodoende 'n attribuut van Isis sy eie te maak. Dit verklaar egter nog nie die frekwensie vandie "heen en weer beweeg" nie. Op p. 99 staan: "... terwyl die silwer draadjie teen die pikswart agtergrond van die Kollektiewe Onbewuste van my eie psige beweeg (...) sien donkerte en lig; ek sien silwer en swart; ek gee my volkome oor; ek plaas my hele soektog op die spel ... en die silwer draad klief en Isis, die wit poppie, teen 'n pikswart agtergrond na benede val..." Hier druk die beweging die ontwykende aard van Isis uit. die bewegende priester vergesel die knolskrywer tot aan die einde en bied voortdurend sy hulp aan vir die knolskrywer, in sy soektog na Isis. Hy is dus die argetipiese wyse man, die "biegvader" p. 36.

Die beweging dui dus daarop dat die knolskrywer ook nooit tot stilstand moet kom nie, maar gedurig voort moet beweeg in sy soektog. "Roerloosheid" beteken stagnasie, die dood, soos op p. 18: "... toe sy roerloos geword het..." Hierdie motief hang saam met die byna koorsagtige aktiwiteit in die roman. Deur middel van al sy sintuie probeer

---

98. Jung, C.G.: *Misterium Connunctionis*, p. 20.

die knolskrywer Isis vind; daarom wemel dit ook van werk=woorde soos eet, drink; kyk; dink; dans, ensovoorts. Dit verklaar ook sy bykans wanhopige poging om telkens met al die Isis-figure te kommunikeer. Dat sy poging voortdurend misluk, is te wyte aan die feit dat sy toehoorder(s) weinig belang stel in sy omslagtige vertelling of omdat hy nie die persoon se taal kan praat nie. Selfs die taal laat die knolskrywer in die steek.

### *Na'Va*

*Na'Va* vorm die sluitstuk van Etienne Leroux se laaste trilogie en in feite van sy hele oeuvre tot aan *Magersfontein, o Magersfontein!* Die fantasmagoriese begrafnis van Georgie is nie alleen 'n ten-tonele-voer van 'n hele reeks personasies uit vroeëre boeke nie, maar die redenasie rondom Georgie se dood bied 'n geleentheid om 'n hele reeks temas en motiewe uit vroeëre werke ook hier te berde te bring.

*Na'Va* word allerweë beskou as suksesvolle afsluiting van die derde trits en oeuvre en verskeie literatore beskou dit as die hoogtepunt in die laaste siklus. In hul onderskeie besprekings konsentreer die literatore dikwels op een aspek: Malan (ironie),<sup>99)</sup> Swanepoel (ruimte-beelding),<sup>100)</sup> Viljoen (verwysingstegniek),<sup>101)</sup> maar elkeen wys pertinent daarop dat daar 'n onderskeid bestaan tussen die knolskrywer en Etienne Leroux<sup>102)</sup>, 'n onderskeid wat vroeër al geformuleer is as dié tussen die knolskrywer en die *abstrakte outeur*.

---

99. Malan, Charles: *op.cit.*, 1978.

100. Swanepoel, P.H.: *Ruimtelike plasing as struktuurmoment in die romankuns van Etienne Leroux*, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, P.U. vir C.H.O., 1974.

101. Viljoen, Louise, soos aangehaal.

102. Malan, p. 146, Viljoen, p. 21; Swanepoel, p. 48.

Die knol skryf weer eens soos in 18 - 44 en *Isis Isis Isis* uit 'n agterna-perspektief. Dit is dus 'n *homodiëgetiese* vertelling deur 'n *oukatoriële* verteller wat die begrafnisfees van Georgie weergee (*aktoriële* vertelling). Die gebeurtenis is dus "af", maar die belewing en interpretasie nie - sodoende kan die knolskrywer allerlei interpretasies heg aan die begrafnis en voorafgaande selfmoord van Georgie en dit selfs omvorm tot 'n struktuur wat op sy rekening as skrywer is. Die knolskrywer is in hierdie werk nie die *ek-as-protagonis* nie en bevind hom dus nie in die midde van die gebeure nie, maar is eerder die *ek-as-getuie*, wat sekere beperkinge inhou<sup>103)</sup> wat betref die manier van vertelling. Die knol probeer om uit te vind waarom Georgie selfmoord gepleeg het in die kelder van sy vader se huis; oënskynlik 'n vraagstelling wat, anders as in die voorafgaande romans, weinig met die knol self te make het. Die knol verkeer egter ook in 'n toestand van Sjava, van geestelike dood, en op dié wyse word dit 'n speurtog na die oorsake van sy eie psigiese toestand en dié van 'n hele gemeenskap. Sodoende word oom George se vraag (p. 31) 'n "kosmiese vraag".

Die titel van *Na'Va* verwys na die Hooglied-aanhaling: "ek is swart maar lieflik", die woorde van die Shulamitiese vrou. Maar in *Na'Va* dui dit ook op die lieflikheid wat skuil in die dood, wat 'n voorvereiste vir hergeboorte is, en ook op die skeppende krag wat in die donker Onbewuste skuilgaan. Georgie se dood kan dus as 'n offer gesien word vir die gemeenskap, op die vlak van Christus se versoeningsdood vir die mensdom: eers dan kon hergeboorte volg, of, in Hindoëistiese terme: vernietiging gaan skepping vooraf. Georgie word in *Na'Va* met 'n Christus 'n Sjava in verband gebring. Omdat daar deurgaans 'n parallel bestaan tussen Georgie en die knol is die knolskrywer ook 'n Sjava wat

---

103. Friedman, Norman: "Point of View in Fiction. The Development of a critical concept. PMLA 70 (1955) pp. 1160-1185. Die beperkings raak hoofsaaklik die vertelsinstansie se prysgawe van alwetenskap.

deur vernietiging kan skep : deur die dood van al sy fiktiewe karakters sal hy weer kan herlewe, ook as herbore skrywer.

Georgie se selfmoord kan egter ook geïnterperteer word as 'n daad van onvergeeflike hubris; as valse Messias<sup>104</sup>) het hy homself verkeerdelik 'n God gewaan wat oor lewe en dood kan beslis. Die knolskrywer besef eers aan die einde, wanneer sy sterflikheid aan hom opgedring word deur 'n moontlike hartaanval (p. 128), dat die menslike lot een is van kontraste: eers deur die dood kan jy herlewe, maar as mens mag jy nie God speel en selfmoord pleeg nie: "geskape na die beeld van God, moet ons ook kennis neem van God se besondere probleem, sy probleem met die Swart Aarde, die Vrou wat hy geskep het, die wit lig agter die swart nulpunt wat Georgie insig sou verskaf het" (p. 110); "Sodra die dooie lyk, Sjiva, kontak vind met die swart vrou wat beweging en lewe is, genaamd Sjakti of Shulamite, Sophia en so meer, dan word hy Sjiva die herrese god wat dans in die lewensvuur, 'n tweeslagtige verskynsel..." (p. 108).

Bostaande verklaar ook die struktuur van *Na'Va*. Na die inleiding kry ons 'n Sjiva-gedeelte waarin vernietiging belangrik is (vgl. onder andere tante Sophia se vuurwerke); daarna volg die toestand van duisternis en absolute niks, gevolg deur die laaste Sjiva-gedeelte waarin die kadawer herleef en Sjiva word, energie oplaai, 'n nuwe dag aanbreek. Die knol kom ook deur middel van hierdie strukturering tot insig in sy eie problematiek as mens en skrywer.<sup>105</sup>) Om homself 'n Sjiva te waan, 'n Christus wat kan skep en na willekeur herskep, is gelyk aan die hubris van Georgie se selfmoord. 'n Mens kan jou nie losmaak van jou menslike lot nie (vgl. Gysbrecht Edelhart), ook nie van jou beperktheid as skrywer wat maar net aspekte van die oorkoepelende waarheid

---

104. Malan, Charles, *op.cit.*, p. 153.

105. Die knol herskep Georgie se geskiedenis tot die Sjiva-Sjava-Sjiva-parallel. Hy wil dus 'n vergelyking daarstel.

kan stotter nie. Daarom kan die knol oplaas anders optree as Georgie, en by die "Greener agter glas" verbystap (p. 130). Vernietiging bring geen antwoord nie, ook nie valse trots nie. Die knol *luister* oplaas na die stem van God.<sup>106)</sup> en *kyk* reguit in die oog van die son,<sup>107)</sup> dus in die swart middelpunt.<sup>108)</sup> Uit hierdie daad van aanvaarding van die menslikheid en skrywerskap sal hergeboorte kan spruit. Die boek sluit ook in 'n sikliese boog, nie alleen deur die herhaling van *ogies* (beginbladsye) / *oë* (slotbladsye) nie maar ook deurdat fisiese onwelheid nou getransformeer word tot psigiese onwelheid en dat genesing sal geskied.

*Na'Va* wil, alleen al deur die figurering van personasies uit vorige werke, samevatting wees van die eerste drie tritse. Die vernietiging van die romanpersonasies ten slotte wil lyk na doelbewuste beëindiging van 'n era sodat heropstanding en/in 'n nuwe fase van skrywerskap kan geskied in 'n volgende tydperk. Daarmee gee ek ook te kenne dat *Na'Va* iets wil sê ten aansien van die oeuvre van *Leroux*, hoewel dit 'n skryfpoging van die knolskrywer is. 'n Fundamentele vraagstuk in verband hiermee word later aan die orde gestel : nl. hoe die knol as fiktiewe romanpersonasie vroeëre romans van *Leroux* kan interpreteer deur sy gebruikmaking van onder andere verwysing na die betreffende werke op eksplisiete en implisiete wyse.

*Na'Va* is, soos die voorafgaande twee romans, 'n rasionele soektog, soos in 18 - 44 na die oorsaak van 'n psigiese toestand, bewuste poging om terselfdertyd van knolskrywer tot ware skrywer te groei. Te midde van die begrafnisfees waartydens Georgie begrawe, "gebalsem" word en tot "mite" verstar, probeer die knol verbande skep, verklarings fabriseer. Hy kies juis die Oosterse godsdiens en die waarhede wat daarin opgeslote lê omdat dit "simptomaties is van die

---

106. Die wind.

107. Oog van God.

108. Die titel word sodoende weer geaktiveer.

ondergang van verskeie beskawings" (p. 106). Sodoende blyk dat die knol hom ook waan as die verlossingsfiguur van die Westerse beskawing wat besig is om dood te gaan sonder sy lewende mite.

Omdat die knolskrywer verantwoordelik is vir ruimtebeelding, karakterisering en verwysings, is *Na'Va* in hoë mate *ikonies* m.b.t. sy soeke. Enige ondersoeker sal dus telkens *Na'Va* binne sy sikliese verband moet lees. Dat daar in die derde siklus nie "'n aantasting van die selfgenoegsaamheid van die afsonderlike dele van die sikliese struktuur" is nie,<sup>109)</sup> is weinigseggend vanweë die feit dat outonomieit in die sin van *onafhanklikheid* as norm gebruik word.

Een van die belangrikste motiewe in *Na'Va* is *die noodsaaklike ontmoeting met "die swart vrou" voordat hergeboorte kan volg*. In *Na'Va* neem sy verskeie gedaantes aan : Kali; Sjak-ti; Shulamite; Sophia en die knolskrywer betrek sodoende verskeie verwysingsisteme : die Hindoeïsme, Kabbala, Gnostiek, ensovoorts. Hierdie eenwording van die manlike en vroulike dele van die psige was al in 18 - 44 ter sprake; die ontmoeting met die anima is trouens 'n deurlopende motief in *Isis*. In *Na'Va* word die *eenwordingsmotief* vergestalt in verskillende metafore : die hek met sy Jab-Joem-simboliek, die huis met sy manlike en vroulike kante; die eenwording van dag en nag, hemel en aarde, lig en donker ... Uit die versoening van die teenoorgesteldes kom tot stand die nuwe geïntegreerde geheel : psigologies gesproke word die Self ervaar eers na die integrasie van Bewuste en Onbewuste. En dit is skering en inslag van Leroux se werk. Daarom is *Na'Va* die geskikte sluitstuk van Lerouxse negelukkig as groot siklus. Wat *Na'Va* so kompleks maak, is die feit dat hierdie basiese terme as't ware geïllustreer word aan die hand van verskeie verwysingsvelde. By implikasie sê die werk dus dat die sogenaamde *coniunctio oppositorum*<sup>110)</sup> skering

---

109) Swanepoel, P.H., *op.cit.*, p. 114.

110) Die heilige huwelik in die Kabbala.

en inslag is van al hierdie ideologieë of sisteme.

In *Na'Va* is daar weer, soos in soveel Leroux-werke 'n uitgebreide verwysingsveld. Die manier waarop verwysings gehanteer word, is dikwels 'n sleutel tot die interpretasie van die werk. Ook in *Na'Va* is sekere verwysings duidelik op rekening van die knolskrywer, terwyl ander verwysingsvelde op rekening van die *abstrakte outeur* is. Die manier waarop verwys word deur personasies, is dikwels karakteriserend.

*Die Hooglied* speel 'n belangrike rol in *Na'Va* en die titel is daaraan ontleen. Die knolskrywer wys in die loop van die roman op 'n hele aantal tipiese interpretasies van die Hooglied : 1) Die allegoriese (p. 59); 2) Budde se siening van die Hooglied as 'n versameling huweliksliedere (p. 50); 3) Die Hooglied as drama van getrouheid en verraaderlikheid (p. 53); 4) Liedere wat veral in die noorde van Israel ontstaan het (vgl. p. 48: "Daar was die lewe minder religieus as in Juda..."); 5) Die Hooglied as vegetasie-mite: "The lover of the song is seen as the dying-rising god, and the maiden is the goddess who laments him until his return, whereupon a sacred marriage ensues"<sup>111</sup>) (Wittekindt se interpretasie, *Na'Va*, p. 53) en 6) die Shulamite word gesien as simbool van die Kerk en bruid van Christus. Volgens hierdie interpretasie is die Kerk dikwels gelykgestel met Maria. Dit vorm sodoende 'n parallel met die Sjira-Sjakti-verhouding, waar Sjakti vrou én moeder is.

In die loop van *Na'Va* word verskeie van hierdie interpretasies van toepassing gemaak op die Georgie-geskiedenis en kies die knol nie vir 'n enkele interpretasie nie.<sup>112</sup> Volgens Eybers<sup>113</sup> en *The Encyclopaedia of Judaism*.<sup>114</sup> is die allegoriese interpretasie van die Hooglied die oudste

---

111. *Encyclopaedia of Judaism*, p. 150.

112. Viljoen is min of meer dieselfde mening toegedaan, *op.cit.*, p. 115.

113. Eybers, I.H., "Die interpretasie en betekenis van die boek Hooglied" in *Ned. Geref. Teologiese Tydskrif*, deel X, nr. 4, September 1969, p. 230 e.v.

114. *Op.cit.*, p. 148.

interpretasie. Dat die Priester van Mallorca dus die allegoriese interpretasie aanhang, is skerp satiries (p. 50), deurdat dit wys op die Kerk se irrelevansie vir die moderne tyd.<sup>115)</sup> Hierdie aanklag klink duideliker deur op p. 109 maar is dan op rekening van die knolskrywer. Die Priester van Mallorca glo aan die allegoriese interpretasie maar sê dat die skrywer nie Salomo was nie. Dis nou meer in lyn met moderne eksegete. Oom George glo net soos die vurige Rabbi Akiba dat Salomo die outeur was en hang sodoende die mees tradisionele siening aan. Dit pas by sy anachronistiese lewenshouding. Viljoen wys op die ooreenkoms tussen die Shulamitiese vrou en Adam Kadmon; beide is gelyk te stel met "the hidden thing, the invisible centre",<sup>116)</sup> met ander woorde die Self.

Die aanneemlikste interpretasie van die Hooglied is die siening dat dit algemene liefdesliedere is en omdat God 'n God van liefde is, "wys ook hierdie boek van die menslike, liggaamlike liefde uiteindelik heen na Jesus Christus."<sup>117)</sup> Christus het self sy lewe afgelê deur vir die wêreld se sondes gekruisig te word, en die kruisiging word soms gesien as 'n mistieke huwelik met sy Kerk op aarde, 'n tema waarop daar ook gesinspeel word in sekere van die genoemde interpretasies van die Hooglied. Die relevansie van Christelike verwysings in *Na'Va* eindig egter nie hier nie. Elke persoon wat die Self leer ken in sy psigologiese ontdekkingstog, ontdek Christus in homself. Julius Johnson se voortdurend voorkomende uitroep "Jesus Christus" is nie net verwoording van sy onmag nie, maar ook 'n hulproep gerig tot Christus terwyl hy op soek is na juis die Self (Christus). (Dit is ook die geval met Rosemary in *Magersfontein*.) Die psigologiese stryd tussen die ego en die Self is belangrik in *Na'Va* want die ou ek moet eers sterwe voordat die nuwe Self gebore kan word. Dit toon opvallende ooreenkomste met die Christus-boodskap dat aflegging van sonde bekerings/

---

115. Ook Viljoen, op.cit., p. 112.

116. Ibid., p. 107.

117. Eybers, op.cit., p. 237.

hergeboorte voorafgaan.

Daar kan ten slotte verwys word na die ooreenkoms van Christus met ander mitologiese figure soos Hermes Trismegistus en Krisjna as persoon in wie goddelike en menslike eienskappe verenig is. Sy goddelike geboorte en dood het weer verskeie parallele met die geskiedenis van bv. Osiris en Herakles. Sodoende word Christus ook 'n Hermesfiguur wat 'n boodskapier en versoener is. Daardeur word die parallel tussen die knol (Hermes) en Georgie (versoener) versterk. Deur die verwantskap met Osiris en Thoth (Hermes Trismegistus) word 18 - 44 en Isis opgeroep.

Hierdie *herhaling* en *ontwikkeling* van 'n motief is tipies van Leroux se werkwyse. Die knol vertoon in 18 - 44 slegs wat enkele aspekte betref 'n ooreenkoms met Christus (die motief figureer dus slegs oppervlakkig). Deur die ooreenkoms : die knol / Osiris word seker aspekte van die Christus-geskiedenis ook in Isis latent gehou, o.a. hergeboorte. In *Na'Va* word Christus gekoppel met Osiris en Sjiva (*vernietiging/herskepping* of te wel *sterwe/heropstanding* is deurlopende motiewe in *Na'Va*). Malan (p. 152 e.v.) wys op oortuigende wyse hoe Georgie nie alleen 'n Sjiva-figuur word nie, maar ook 'n geperverteerde Christus.

In die ortodokse Christendom is die volstreekte identifikasie van die menslike gees met die goddelike wese verwerp : die grens tussen skepsel en Skepper kan nie oorbrug word nie. God is alleen te ken deur middel van of in Jesus Christus. Die strewe na die opheffing van die onderskeid God en mens is kenmerkend van die mistiek. Dit is voorts die strewe na die vereniging van die menslike, onsterflike gees, wat hom van die stoflike verganklikheid moet losmaak, met die goddelike wese. Eros en die dood is dikwels essensiële komponente van so 'n (soms ook liggaamlike) eenwordingsproses.

Uit *Na'Va* is dit duidelik dat die knolskrywer 'n mistieke interpretasie heg aan die Christus-geskiedenis; dit verklaar ook die talle verwysings na die Gnostiek en Kabbalistiek. In feite is Etienne Leroux se boeke telkens "the mystical quest for the divine". Scholem wys daarop dat 'n mistikus nuwe inhoud gee aan byvoorbeeld die tradisionele godsdiens van sy tyd: "Mystics are men who by their own inner experience and their speculation concerning this experience discover new layers of meaning in their traditional religion."<sup>118)</sup> Uit Leroux se werke blyk 'n belangstelling in die raakpunte tussen die Christelike godsdiens en die psigologiese denkbeelde van Jung. Dit blyk onder andere uit die parallele tussen Gysbrecht en Christus in *Die Mugu*, maar dit is ook sterk aanwesig in *Na'Va* : die vind van die Self is terselfdertyd die mistieke eenwording met 'n goddelike wese. Hieruit blyk ook in hoe 'n mate die knolskrywer nie net 'n momskerm van die *abstrakte outeur* is nie, maar ook van Leroux as skrywer, 'n saak wat later bespreek word.

Die motief van die mistiek vind vergestaltung in verskeie personasies in Leroux se oeuvre, nl. die profete of fortuinvertellers. Die oorgrote meerderheid van hulle het 'n duidelike boodskap wat hulle wil verkondig en gewoonlik waan hulle hulself ingewydes : Juliana Doepels, die Sigeuner en die knolskrywer. Al hierdie mistici is Hermesfigure wat 'n numineuse boodskap wil weergee.

Scholem sê dat die dilemma van die mistikus is om in lyn te bly met die godsdienstige outoriteit. Hoe kan die letterlike betekenis van die Bybel byvoorbeeld verwerp word, terwyl die outoriteit steeds aanvaar word, vra hy : "This is (...) because he regards the literal meaning as simply nonexistent or as valid only for a limited time. It is replaced by a mystical interpretation."<sup>119)</sup> So geïnterpreteer, gebruik

---

118. Scholem, Gershom, G.: *On the Kabbala and its symbolism* (translated by) Ralph Manheim, Routledge and Kegan Paul, London, 1965, p. 32.

119. *Ibid.*, p. 106.

Leroux juis voortdurend nie die transendensie wat in die Christelike godsdiens opgesluit is nie, maar interpreteer hy hergeboorte in die Christelike sin as die vind van die Self intern en nie ekstern nie. Hierdie interpretasie word gesteun deur die feit dat die Christusfigure in Leroux se werk telkens op hulself aangewese is terwyl die verteenwoordigers van die Kerk : De Metz; Pastoor Williams en al die ampsdraers in *Na'Va* altyd ongenadiglik gesatiriseer word.

Die belangrikste *Gnostiese verwysing* in *Na'Va* is in die naam Sophia opgesluit. Tant Sophia (Grieks=*Wysheid*) word gekontrasteer met oom George (Grieks (Giorgos)=*landbouer*) wat aards is en boonop dom is. Sy is "'n apie met verstand"; sy het "die wysheid in pag" (p. 13) en daar word verwys na haar "goddelike blomtuin" (p. 14). Sophia was in die Gnostiek die moeder van Christus : "In Hebrew and Hellenic philosophy the formative and controlling wisdom of the Universe; spirit of God. In a gnostic legend, maiden coexistent with God, His masterworkwoman. She descended to earth to assist in creation (...) a conjunction of brother and sister met with in the myth of Isis and Osiris and in the Song of Solomon. Sophia's descent corresponds to that of Ishtar and Persephone into the netherworld. She symbolizes the aspirational element in the soul".<sup>120)</sup>

Tant Sophia word in *Na'Va* gelyk gestel met Maria, die moeder van Christus (sy baar Georgie, die Christusfiguur, feitlik "sonder 'n seksorgaan" (p. 13)); sy is voorts gelyk te stel met Kali "die skeppende energie agter Georgie" (p. 25), en sy word 'n Isis, Shulamite, Persephone wat deur vereniging met die manlike prinsipe hergeboorte kan bewerkstellig, 'n toestand van dood kan omskep tot lewe (Persephone). Sodoende word in die figuur van tant Sophia verskeie motiewe uit veral die derde trits saamgevoeg en verskeie mitologiese skadufigure

---

120. Jobs, Gertrude, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, The Scarecrow Press, New York, 1962, part I and II, hier p. 1474.

in haar saamgetrek. Hierdie werkwyse het weer een sikliese relevansie : deur die *herhaling* en *ontwikkeling* van motiewe vorm *Na'Va* die sluitstuk. Hier is ook 'n goeie voorbeeld van *devolusie* : die grootse godinne Persephone en Isis, wat in 18 - 44 en *Isis* gestalte gekry het, word hier op banale wyse gekonkretiseer in tant Sophia, die eenvoudige boervrou.

Daar bestaan egter ook ander implisiete ooreenkomste tussen *Na'Va* en die Gnostici, veral wat betref hul opvatting t.o.v. dood en hergeboorte. Christus se opstanding uit die dood het die dood ontkrag : "hij heeft de vergankelijke wereld verlaten en is overgegaan tot die onvergankelijke eeuwigheid. Zo heeft hij voor ons de weg tot de onsterfelijkheid ontsloten."<sup>121)</sup> 'n Logiese stap verder is Valentinus se geloof dat die opstanding nie iets is wat nog moet kom nie - "het is de overgang uit de onbewustheid naar het diepere bewustzijn, al in dit leven".<sup>122)</sup> En daarom kan die opstanding elke dag plaasvind. Tereg wys Quispel dan daarop<sup>123)</sup> dat die wedergeboorte nie tipies en uitsluitlik Christelik is nie, maar algemeen menslik. Daaruit kon Jung leer dat die beeld wedergeboorte gebruik kon word vir die ontdekking van die Self en die individuasie in die tweede lewenshelfte van die mens.

Jung misken een groot deel van die Christelike leer, nl. selfverloëning en diensbaarheid aan ander. In sy geroepenheid tot diensbaarheid (aan ander) in die wêreld, moet die werklike Christen wegkyk van sy self: dit is 'n kerngegewe van Christus se boodskap. Jung se opvatting is veel meer egosentries en *Self*-gerig.

---

121. Aalders, C., Plokker, J.H., Quispel, G.: *Jung - een mens voor deze tijd*, Lemniscaat, Rotterdam, 1975, p. 105.

122. *Ibid.*, p. 106.

123. *Ibid.*, p. 119.

Jung wys by herhaling op die verwantskap wat daar bestaan tussen die alchemistiese natuurfilosofie en die Gnostiek enersyds met die individuasieproses andersyds.<sup>124)</sup> Hieruit blyk dit al waarom Leroux telkens die individuasieproses kies as dié sentrale tema - soos ook in *Na'Va*, want in bykans elke godsdienstige of filosofiese sisteem bestaan 'n soortgelyke struktuur, hoewel oppervlakkig so in die geval van die Christendom.

*Die Kabbala* was 'n reaksie teen die Judaïsme, die amptelike godsdienste van Israel en die Jode. In teenstelling met die eenheid van die mens, die kosmos en God in die mitologie van veral die nabygeleë Ooste, het die Judaïsme probeer om hierdie drie elemente totaal te skei. Daar was veral 'n onoorbrugbare kloof tussen die Skepper en dit wat hy geskape het. Die krisis van die Judaïsme was (en Leroux sê dit by implikasie ook van die moderne Christelike kerk): "The more the philosophers and theologians strove to formulate a unity which negates and eliminates all symbols, the greater became the danger of a counterattack in favor of the living God, who, like all living forces, speaks in symbols."<sup>125)</sup> Dit het Leroux al in *Die Mugu* aan die hand van Vader De Metz geïllustreer. Die Kabbala was dus 'n mitiese reaksie "in realms which monotheistic thinking had with the utmost difficulty wrested from myth."<sup>126)</sup>

Verskeie elemente uit hierdie komplekse sisteem is relevant vir 'n bestudering van *Na'Va*. Die Sjekina (Shekhinah) is 'n begrip wat te make het met interpretasies van die Hooglied as synde 'n allegoriese huwelik tussen God en Israel as bruid. Uitgaande hiervan word die Sjekina gesien as die vroulike gedeelte van God self. Die Sjekina het 'n dualistiese aard. Haar verskriklike kant word beskryf as haar

---

124. *Ibid.*, p. 130.

125. Scholem, *op.cit.*, p. 88.

126. *Ibid.*, p. 98.

donker kant en sodoende word sy geïdentifiseer met die maan en is sy verwant aan Kali. "The exile of the Shekhinah, or in other words, the separation of the masculine and feminine principles in God, is usually imputed to the destructive action and magical influence of human sin."<sup>127)</sup> Daar vind dus 'n skeiding tussen die manlike en die vroulike plaas, die boom van die lewe en die boom van kennis. "The union of God and His Shekhinah constitutes the meaning of redemption. In this state again seen in purely mythical terms, the masculine and feminine are carried back to their original unity, and in this uninterrupted union of the two powers of generation will once again flow unimpeded through all the worlds."<sup>128)</sup> In *Na'Va* het Georgie se selfmoord as sondige daad van menslike hubris hierdie toestand van skeiding tot gevolg gehad. Die werk reik dus uit na die vesoening wat moet volg.

In die *Zohar*, heilige boek van die Kabbala, is daar beskrywings van verskeie rituele waarin die mistieke huwelik afgewag is deur middel van 'n nagwaak waartydens daar ook gesing is. In die middel van die sestiede eeu het die ritueel so ontwikkel dat die Sjekina ook geïdentifiseer is met die Joodse huisvrou wat die Sabbat gevier het. In hierdie ritueel het die Hooglied ook 'n rol gespeel en is dit tewens voorgelees. Op 'n vreemde wyse, as gevolg van bogenoemde identifikasie, is ook die lof van die Joodse huisvrou tydens hierdie ritueel voorgedra. Al bogenoemde elemente kom ook in *Na'Va* voor: die nagwaak, die gesing; die Hooglied-verwysings en selfs die lof van "die Yiddishe Momme" (p. 18)!. In ander rituele is die verbanning van die Sjekina gedramatiseer en betreur.<sup>129)</sup> Daarin het die middernagtlike nagwaak ewe-eens 'n belangrike rol vervul. Gewoonlik het daar om middernag 'n wind opgekom en 'n vuurvonk van God se mag is dan weggewai. Teen middernag volg 'n dialoog of

---

127. *Ibid.*, p. 108.

128. *Ibid.*, p. 109.

129. *Ibid.*, p. 146.

heilige huwelik (hieros gamos) tussen God en die Sjekina. Al hierdie rituele wat te make het met die heilige huwelik "is always a ceremony in which redemption is anticipated, in which the exile of the Shekhinah is at least momentarily annulled or attenuated."<sup>130)</sup> Soos die alchemistiese eksperimente; sal hierdie ritueel dus telkens herhaal moet word.

Die Kabba (liste se denke toon dikwels 'n sterk panteïstiese inslag en hulle het geglo dat God op verskillende maniere bestaan in geskape objekte. Die menslike siel was dus 'n deel van God, soos God ook deels te verwesenlik was in elke objek: "To use the neoplatonic formula, the process of creation involves the departure of all from the One and its return to the One, and the crucial turning-point in the cycle takes place within man, at the moment he begins to develop an awareness of his own true essence and yearns to retrace the path from the multiplicity of his nature to the oneness from which he originated."<sup>131)</sup> Die beginsel van individualiteit wat daar in elke mens beslote lê, die *Zelem*, is identiek met Jung se begrip van die Self.<sup>132)</sup>

Die Adjunk-minister word in *Na'Va* (p.25) halfbespotlik voorgestel terwyl hy aanhaal uit die "Thora van sy volk". In die Kabbala was die Thora in sy geheel die mistieke onuitspreekbare naam van God: J H V H wat volgens die Kabba=liste "the highest concentration of divine power" was<sup>133)</sup> en wat by verskeie geleenthede (pp. 76; 77; 79; 122; 123) deur De Goede uitgespreek word.<sup>134)</sup> Op p. 78 van *Na'Va* staan: "... en kyk na die maan wat vanaand met Georgie se begrafnis, verdonker is." Hierdie maansverduistering "was interpreted by the Kabbalists as a symbol of the *Shekhina's* exile. The *Shekhinah* itself is the 'holy moon', which has

---

130. *Ibid.*, p. 153.

131. *Encyclopaedia of Judaism*, p. 607.

132. *Ibid.*, p. 611.

133. Scholem, *op.cit.*, p. 37.

134. Vlgs. Malan, *op.cit.*, p. 158.

fallen from its high rank, been robbed of its hight and sent to cosmic exile". Die rede waarom De Goede dus die Naam van God uitspreek, is dat dit 'n gebed is met 'n sekerre "'inward magic' by which it is empowered to help order and restore the upper worlds..."<sup>135)</sup> Dit herinner aan die slot van *Een vir Azazel* waar die Reus met sy hande gevou die onnoembare naam van God vorm (p. 168). Hoewel die Kabbalistiese verwysings ook figureer in *Die derde oog* (vgl. Boris Gudenov se visioen, p. 131) is dit veral belangrik in die derde trilogie: 18 - 44: pp. 74; 82 en 102 en *Isis Isis Isis* : p. 114. Die interafhanklikheid van verwysings en motiewe beklemtoon by herhaling dat hierdie trits 'n geheel van onlosmaakbare dele is. In hierdie stadium blyk dit ook dat die siklus-hipotese (Hoofstuk 1), getoets aan die werklikheid van konkrete werke, 'n begrip is wat 'n nuttige werkhipotese is. Selfs die voortdurende toetsing van die hipotese, het nie aanleiding gegee tot valsifiëring nie.

Die belangrikste verwysingsveld in *Na'Va* is die *Hindoeïsme* wat ook in hoë mate strukturebepalend is. Die Hindoeïsme is 'n uiters komplekse godsdiens wat veel eerder 'n lewenswyse is as 'n godsdiens. Brink se beswaar teen *Na'Va* (dis volgens hom 'n voorbeeld van mitologiese prostitusie)<sup>136)</sup> is inderdaad 'n wettige beswaar ten opsigte van *die knolskrywer* se gebruik van hierdie godsdiens wat hy verwring om by sy interpretasie van Georgie se selfmoord en begrafnis aan te pas, maar nie ten opsigte van 'n bewuste literêre procédé van die *abstrakte outeur* nie.

Die Hindoeïsme het 'n sterk mistieke inslag en sal daarom alleen al die knolskrywer aanspreek. Die Upanishads, Sanskrit-verhandelinge in dialoogvorm, het 'n belangrike rol gespeel in die lang ontwikkelingsgeskiedenis van die

---

135. *Encyclopaedia of Judaism*, p. 628.

136. Brink, André P.: *Voorlopige Rapport*, Academica, Kaapstad, 1976, pp. 90-91.

Hindoeïsme. Vir die Hindoes is dit 'n geskrif wat 'n klemverskuiwing weerspieël t.o.v. ouer werke, soortgelyk aan die Nuwe Testament vir die Christene. Mettertyd is daar 'n beweging in die rigting van monisme en word die godsdiens meer introspektief. Daar is 'n klemverskuiwing van die makrokosmos na die mikrokosmos, dit is die siel van die mens. Die verskeie Vediese gode soos Indra en en Agni word tersyde geskuif en die menslike siel kom nou sentraal te staan - die sogenaamde Atman of asem. Die universele siel is Brahman en die grootste doelwit in die lewe is die identifikasie van Atman en Brahman.

Uit bostaande is dit ook duidelik dat oom George en Georgie teenoor mekaar staan. Oom George is 'n Indra (p. 16), hy is 'n anachronisme (p. 23) en "openbaar die helde-aard, die primitiwiteit en instinktiwiteit van die ou Vediese Gode."<sup>137)</sup> Hy is ook verteenwoordigend van die Oud-testamentiese Godsfiguur veral wat geweld en heroïek betref. Georgie is daarenteen die Sjiva-figuur en daarom die Christus-figuur van die Nuwe Testament.

Die kwintessens van die Hindoe-filosofie is die identifikasie van die mens as mikrokosmos met die makrokosmos. Dit word uitgedruk in die frase: "'This self is Brahman' or 'Thou art that'. This bold identification, however, can lead to misunderstanding, and it needs to be qualified. What it most emphatically does not mean is that everyday ego which we regard as the centre of our personality is God; for there is all the difference in the world between what the Hindus call the 'self' and the ego. The 'self' is our most secret essence and it has its being outside space and time and is therefore immortal of its very nature: it is not born nor does it die, hence it is both uncreated and indestructable".<sup>138)</sup> Dat hierdie begrip van die Self merkwaardige ooreenkoms toon met Jung se opvattinge, blyk ook uit

---

137. Malan, op.cit., p. 154.

138. Klasaantekeninge van dr. John Jonson, Departement Bybelkunde, Universiteit van Natal, Pietermaritzburg.

die volgende aanhaling: "The absolute is conceived of primarily as immanent: it indwells everything and is separate from nothing. But the normal way of finding it is by intensive concentration on what is most inward in yourself."<sup>139)</sup>

Die persoonlike god van die Hindoe is 'n drie-eenheid bestaande uit Brahma, Visjnoe en Sjiva, wat ooreenstem met die aspekte skepper, beskermer en vernietiger van die kosmos. Gewoonlik is òf Visnoe òf Sjiva as opperwese beskou hoewel sommige die *Sjakti* of skeppende krag van die god (gewoonlik Sjiva) gekies het as voorwerp om te aanbied. "This *Shakti* was regarded as being Shiva's wife in mythology - the female element in the Deity which was at the same time the active principle at work in the universe. As such she became the divine mother, probably a survival of a pre-Aryan mother-goddess, who manifested herself as both gentle and terribly destructive."<sup>140)</sup> Tante Sophia vertolk hierdie rol in die knolskrywer se weergawe van Georgie se dood en begrafnis (vgl. p. 25). Sjakti, die gemalin van 'n Hindoe of Boeddhistiese God, word dikwels afgebeeld in 'n erotiese eenwording met die man: die geslagsorgane, die *lingam* en *yoni* simboliseer so "the male and female principles which control the universe and are at a point of harmony, although frequently in opposition. The name, meaning force, is identified with wisdom, and is reflected in the proverb 'knowledge is power.'<sup>141)</sup> Die knol kan dus tant Sophia se mitologiese rol maklik uitbrei tot moeder van die wysheid. Tant Sophia word egter ook as "Maja" beskryf (p. 25). Maja is die Boeddhistiese maagdelike moeder van God, maar ook die Hindoeïstiese wêreldmoeder: "the name is from the Sanskrit, meaning one of magic"<sup>142)</sup> (vgl.: "Tante Sophia was besig om... verdere smulgeregte op te tower uit haar heksetel" (p. 18)). Ten slotte word Maja gelykgestel met Maria, die

---

139. Ibid.

140. Ibid.

141. Jobses, Gertrude, op.cit., p. 1389.

142. Ibid., p. 1080.

moeder van Christus. Sodoende slaag die knol weer eens daarin om die mees onwaarskynlike mitologiese skadurolle te integreer in sy verbete poging om sin in te lees in sy soektoek na die oorsake van Georgie se dood.

Tant Sophia word ten slotte ook gelykgestel met Kali, gemal van Sjiva, maar sy verteenwoordig die destruktiewe element en is een van die twee tonge van Agni, die vuurgod. Dit verklaar ook tant Sophia se doenigheid met vuur in *Na'Va*, wat 'n hoogtepunt bereik op p. 52 wanneer haar buitekombuis ontplof "omdat sy vergeet het dat die meeste van die vuurwerke in die binneoord van die buite-kombuis gebêre is." In haar rol as een wat verslind "(and who) takes back the life she has produced"<sup>143</sup>, kom sy ooreen met die swart vrou die dood.

Malan wys in détail daarop hoe Georgie en Sjiva ooreenstem (p. 152 e.v.). Sjiva is die vereniger van uiterstes : hy is beide tyd en ewigheid, skepper en vernietiger, manlik en vroulik. Nog vreemder is die feit dat hy die prototipe is van alle askete, maar sy simbool is die erekte fallus. Hy is die goddelike danser wat die wêreld skep deur sy dans en dit tegelyk teen die einde van elke kosmiese siklus ook al dansend vernietig (vgl. bv. pp. 77; 81; 95 en 118). Die Sjiva-figuur bied die knol die geleentheid om Georgie in *Na'Va* eksplisiet en implisiet te vergelyk met ander mitologiese figure of personasies in Leroux se werk. Deurdát Georgie en Herakles met mekaar in verband gebring word, ontstaan 'n parallel tussen George en De Goede, die Herakles uit die tweede trits; trouens De Goede verskyn uit die niet by die noem van die naam van Herakles: op p. 81: "... in die vars grond van sy dooie seun, die Herakles-figuur".

Feitlik net daarna op dieselfde bladsy word die nuwe gas

---

143. Ibid., p. 903.

voorgestel: "Hoof-kommissaris van die Veiligheidsafdeling, Kommissaris-Generaal Demosthenes H(erakles!) de Goede..." Die verhaal van Visjnoe wat die linga opgesny en in stukke oor die wêreld versprei het, herinner baie sterk aan die verinking van Osiris wat sy beslag gekry het in *Isis*. Selfs die mees esoteriese verwysings word s6 aangewend dat hulle die boeke van die slottrits in 'n verband betrek.

Hoe mitologiese verwysingsvelde deureenvloei, blyk ook uit die gebruik van 'n belangrike simbool in *Na'Va: die lotus*. Die "kosmiese lotusblom bestaande uit kosbare mosaïek" (p. 94) is inderwaarheid die "mandala-daktuin" (p. 95) van oom George se woning. Die lotus is dus 'n *mandala-simbool* wat die integrasie van die manlike en die vroulike uitdruk. Die plaashek word bv. beskryf as "'n Jab-Joem in die Boland. Sjakti en Sjiva in innige omhelsing op die lotustroon" (p. 30) Die lotus druk 'n toestand uit waartydens opponerende magte en interne konflik tot versoening gebring is: "Although it grows out of mud it is not defiled neither its flower nor its leaf is made wet by the water on which it rests; thus it exemplifies spirit rising above worldliness on adverse surroundings, and suggests the future possibilities of the human soul. When the open flower rests on the water facing the sun it stands for meditation and Nirvana, the ultimate repose of the soul. It is cognate with the wheel of life, the petals representing the spokes, the whole typifying the perpetual cycle of births and deaths".<sup>144)</sup> Die hek is dus 'n Boeddhistiese simbool, soos Jab-Joem, die vader-moeder-omhelsing, dit ook is. So word nog 'n verwysingsveld betrek deur die knol in sy poging om alles simbolies te interpreteer. Hy sien in alles wat hy daarin wil sien. Hieruit blyk die willekeurigheid van die knol in die skep van mitologiese parallele.

Ook in die Egiptiese mitologie is die lotus 'n simbool van die versoening van man en vrou : dit is 'n blom waaruit Hermes, die nuut-gebore son, opkom en dit is die troon van

---

144. Jobses, *op.cit.*, p. 1015.

Isis en Osiris. 'n Vroeëre werk soos *Isis* word dus weer eens betrek. Ook in die Hindoeïsme word die lotus in verband gebring met die son, wat in *Na'Va* die hergeboorte aankondig.

Die simboliese betekenis van oom George se huis kan ook hier te berde gebring word aangesien dit, net soos die voorafgaande verwysings, 'n bewuste rasionele konstruksie van die knolskrywer is. Vgl. bv. die volgende beskrywings: "die foltergange van sy huis" (p. 76), "Spontane beweging (...) na die bron van lyding" (p. 93), "die Sjî-Jantra-konstruksie van my Oom se manor" (p. 94) en Jock Silberstein bewe "soos 'n riet wat enige oomblik sal knak in die stroom waarin jare gelede sy kleinseun (...) verdwyn en dood verskyn het" (p. 94). Uit die voorafgaande blyk duidelik dat dit onder meer gaan om die spontane beweging van die *libido* op pad na die Bewuste.

Op p. 95 is daar sprake van 'n *mandala* - daktuin waarop die gaste hul bevind. Die beskrywing van hul afgesonderdheid en angs herinner aan *Sewe dae* waar die mense ewe-eens hulpe-loos die naderende onheil vrees, afgesonderd soos 'n stel Boccaccio-karakters (vgl. p.105). Hier is die vreesobjek die naderende aanddonker, die geestelike dood wat vrees inboesem: "die enigma van die dood is 'n gemene deler wat geen generasie-gaping ken nie" (p. 95). Op p. 105 blyk dit dat die ligte al dowwer word en dat die huis self besig is om dood te gaan en 'n kolossale doodkis te word. Die gotiese kasteel, 'n "gotiese konstruksie" herinner aan die "Gotiese park van teenoorgesteldes ... die park van kontraste waarin ons elkeen soos monoliete nie alleen na die hemel reik nie, maar ook ons teenbeeld in die aarde soek" (18 - 44: p. 60).

Heel onder in die kelder lê die lyk van Georgie - "'Das lieblose Einsame', die dooie produk van 'n steriele lewe, die impotente inersie, die totaalsom van die Absolute met die alomvattende wysheid verstyf in die rigor mortis van 'n kadawer" (p. 105). So gesien, lyk dit asof Georgie die

potensie van die Self was, wat deur eie toedoen dood is. Die soektog na die rede vir Georgie se dood is dus ook 'n soektog na die rede vir ons eie dooie simbole en mites. Miskien is dit ook waarom die persone wat hier teenwoordig is uit vroeëre boeke, almal soekers is of was na die lewende mite: Juliana Doepels, Julius Johnson uit die eerst trits, Jock Silberstein, die Brigadier, en De Goede uit die tweede trilogie en die knolskrywer uit die derde. Voordat die potensie van die Self verwesenlik kan word, moet die ego, die valse Self, eers vernietig word. Dan kan die hergeboorte plaasvind.

Op p. 110 word die hergeboorte, wat tot dusver hoofsaaklik in Hindoeïstiese terme beskryf is, ook in terme van die alchemie, die Kabbala en die Christelike godsdiens beskrywe. Op p. 117 blyk dit duidelik dat Georgie se selfmoord geïnterpreteer kan word as die psigiese toestand van iemand "wat in sy angs vir die self" 'n slagoffer van sy die ydelheid geword het; hy het nie die moed gehad om die psigiese proses te deurloop nie. Uit die beskrywing op p. 119 van "die huis van my oom" blyk die psigiese parallele: eenheid van teenoorgesteldes, matematies/rococo-versiersels, manlik/vroulik, ensovoorts, met die swart pèrel in die kelders as die Self. Die vereniging van Onbewuste en Bewuste om, psigologies gesproke, die Self te vind, is op kosmiese vlak gelyk aan "die vereniging van die hemelse god met die aardgodin. As hulle nie met mekaar verenig word nie, is daar 'n leemte en wat anders is die rouklag as 'n towerspreuk van die roubeklaers wat sodoende die twee skynbare botsende elemente wil verenig" (p. 122).

Die oggend breek aan en die son is die teken van 'n nuwe dag en "namate die son vorder en op my dooie Oom se lande die blomme blom, kom die lewe in my terug en gaan ek die dag tegemoet met die drif van die natuur in my", sê die knolskrywer (p. 128). Oplaas besef hy dat menswees beteken om voortdurend gebuk te gaan onder "die angswekkende kontraste waarmee

ons in ons menswees gepla is en wat ons van dag tot dag herlei tot die simptome van ons tyd". Dié gegewe sal nooit in dramatiese volvoering kan gaan nie : "die oorkoepelende waarheid kan nie deur 'n knolskrywer saamgevat word nie as selfs groot skrywers slegs 'n aspek van die malaise kan aandui terwyl hulle met die menslike hubris dit waag om soos 'n Aap van God, of soos iemand soos Demosthenes de Goede, die ewige waarheid te stotter". En dan volg sy programakondiging : berusting in die onvermoë tot sintese en 'n besluit om in die toekoms hom "eerder (te) bepaal by 'n enkele weergawe van die angs van menswees, met die hoop dat (hy) soos tante Sophia in haar vuurwerke miskien 'n vonk van die ewigheid sal vang " (p. 129). En hierdie voorneme is nederiger as die optrede van "Le Mat, die bleddie fool, (...) (die) blinde dwaas wat die goddelike vonk *in homself waan*" (p. 121) (my kursivering). Dit is dan die finale afrekening met ook die knolskrywery - die herbore knolskrywer se ideaal is minder ambisieus, maar deur te luister, te gehoorsaam op 'n Goddelike bevel, maar ook sonder hubris te kyk in die oog van God, aanvaar hy sy roeping. In hierdie grootse slot word die knol ook getransformeer tot 'n Hermes met 'n boodskap van die gode.

In die voorafgaande het ek probeer aantoon watter rol die mistiek, die Gnostiek, die Kabbalistiek en die Hindoeïsme as verwysingsvelde in *Na'Va* speel. Uitgaande van Jung se *Mysterium Coniunctionis*<sup>146)</sup> wil ek vervolgens die *alchemistiese verwysingsveld* nader bekyk omdat ek van mening is dat dit een van die belangrikste bindmiddels in die derde trits is, óók vanweë die belangrike ooreenkoms daarvan met die Jungiaanse psigologie, wat op sy beurt weer dié deurlopende motief in Leroux se ganse oeuvre is. In 18 - 44, *Isis* en *Na'Va* is die tema telkens *bymekaarbring, integrasie, versoening* met die doel om 'n transformasie te bewerkstellig. In die alchemistiese simbole, sê Jung, is daar baie dinge wat nie behoort tot 'n dooie verlede nie

maar in 'n baie lewendige verhouding staan tot ons mees resente ontdekkings in verband met die psigologie van die Onbewuste.<sup>147)</sup> Die faktore wat byeen kom in die *conjunctio*, is opponerende pare : warmte/koue, Ooste/Weste, ens. Dit kan dikwels as 'n vierhoek of kruis voorgestel word.<sup>148)</sup> Die sintese van *vier* was een van die belangrikste doelwite van die alchemie, soos ook in 'n mindere mate van *sewe*. Dit is die "middelpunt" wat die vier en die sewe byeenbring, sê 'n ou teks, en hierdie eenwording word veroorsaak deur Mercurius wat na analogie van die bloed van Christus "spiritual blood" genoem is.<sup>149)</sup> In 18 - 44 noem die knolskrywer homself op talle plekke Mercurius, die versoener. Jung sê dat die alchemistiese *quaternio* ooreenkoms vertoon met die *mandala* en dat Mercurius ooreenstemming vertoon met die Heilige Gees. Dit dui op die inflasie van die ego by die knolskrywer wat in die laaste trits aspekte van die Christelike godsdiens telkens sekulariseer.

In 18 - 44 noem die knolskrywer homself die weeskind en praat hy van sy tante as die weduwee (*vidua*). Berner wys op die kosbare steen wat bekend staan as die "weeskind" met sy teenpool die *vidua* (weduwee); sy is ook bekend as die swarte (*Isis*).<sup>150)</sup> So is *Isis Isis Isis* al in kiem in 18 - 44. aanwesig. Hierdie *prima materia* is die moeder van die lapis, die *filius philosophorum* en daar is dikwels sprake van bloedskanie. Dit roep weer eens die verhouding van die knolskrywer en sy tante op. Die knol is 'n versoener (Mercurius) en dit wat versoen moet word (*lapis philosophorum*). Deur die skeppende skryfdaad integreer hy sy eie psige. Die dubbelsinnige Isis wat vernietig en gesondmaak, "personifies that arcane substance, be it dew, or the *aqua permanens*, which unites the hostile elements into one. This synthesis is described in the myth of Isis..."<sup>151)</sup>

---

147. Jung, C.G., op.cit., voorwoord.

148. Op.cit., p. 11.

149. Ibid., p. 14.

150. Ibid., p. 260.

151. Ibid., p. 20.

Sy word die swarte genoem, leerling van Hermes, met haar swart mantel. Dit klop met die beskrywing van die knolskrywer in *Isis* (p. 8). Maar sy is ook die maan en word gelykgestel met Sophia en sy is goed en boos. Dit roep weer eens *Na'Va* op. In die Christelike tradisie is die weduwee die Kerk wat na haar bruidegom verlang en dit verklaar ook die betrek van die Hooglied-motief.<sup>152)</sup> In die Kabbala daarenteen is die weduwee die verlate "Malchuth, when Tifereth is not with her. Tifereth is the Sun and is interpreted by Reuchlin as the Microcosm (...). She is also called Shekhinah, the 'indwelling' of God, and virago. The Sefira Tifereth is the King and in the usual arrangement of the Sefiroth he occupies the second place :

Kether  
Tifereth  
Yesod  
Malchuth

Kether, the Crown, corresponds to the upward-growing root of the Tree of Sefiroth. Yesod signifies the genital region of the Original Man, whose head is Kether. Malchuth, conforming to the architypal pattern, is the underlying feminine principle. In this wicked world ruled by evil Tifereth is not united with Malchuth"<sup>153)</sup>. Vergelyk p. 82 in 18 - 44: "Ek voel soos Jesod, mej. X. Julle is Malchoeth in vier vorme. Ek sal by julle ingaan; ek sal die water in julle laat vloei deur vyftig sluise, Sjekina sal teenwoordig wees (...) Maar ek is bevrees, mej. X... Daar is vier strome na die meer van my droom, en in my droom is die meer nie meer vol nie..." Dit is eers die komende Messias wat Koning en Koningin sal verenig "and this mating will restore to God his original unity."<sup>154)</sup> Miskien is dit wat in *Na'Va* verwoord word, want Malchoeth word geïdentifiseer met *die maan* wat met die son sal verenig.

---

152. Ibid., p. 20.

153. Ibid., p. 23.

154. Ibid., p. 23.

Vir die alchemiste is die nuwe maan gevaarlik. Luna is enersyds die skitterende witheid van die volmaan, andersyds is sy die swartheid van nuwe maan, "and especially the blackness of the eclipse, when the sun is darkened."<sup>155)</sup> Die Hooglied-motief sluit hierby aan: ek is swart maar lieflik. Die bruid is nie slegs lieflik en onskuldig nie, Maar "witch-like and terrible, like the side of Selene that is related to Hecate".<sup>156)</sup> Die huwelik tussen Maan en Son (Christus = die Son) is in die alchemis terselfder-tyd 'n verwonding van Christus : "The moment of the eclipse and mystic marriage is death on the cross. In the Middle ages the cross was therefore logically understood as the mother".<sup>157)</sup> 'n Hele reeks motiewe wat in *Na'Va* voorkom, lê in bostaande beslote.

Die *motief van verwonding* is algemeen in die alchemie. In 'n verhandeling van Philaletha word die verwonding veroorsaak deur 'n honds-dol hond as gevolg waarvan die hermafroditiese kind gely het aan hidrofobie.<sup>158)</sup> In *Na'Va* (p. 71) kom die volgende voor : "Toe byt die mal hond van Oom George Pablo in die gat, maar niemand kon Oom George 'n maand daarna oortuig het dat sy vriend, die Sigeuner, aan hidrofobie gesterf het nie." Dit is die taak van die alchemie om telkens 'n geneesmiddel te soek, 'n *balsamum vitae* (lewensbalsem). "The conjunction of the moist (= moon) and the hot (= sun) thus produces the balsam, which is the 'original and incorrupt' life of the world."<sup>159)</sup> Dit was met ander woorde die alchemis se gevoel gewees dat Christus se verlossing onvolledig was en dat hy die taak van versoening van

---

155. Ibid., p. 27.

156. Ibid., p. 32. Vgl. ook die tog teen die berg op in *Isis*, pp. 128/129.

157. Ibid., p. 33.

158. Ibid., p. 33.

159. Ibid., p. 34.

teenoorgesteldes gehad het.<sup>160)</sup>

Jung maak verskeie, ander opmerkings wat relevansie het vir die laaste trits. Die proses van integrasie "(is at first) a 'fiery' conflict but gradually it leads over to 'melting' or synthesis of the opposites".<sup>161)</sup> Tant Sophia se vuurwerk aan die begin van *Na'Va* kry hierdeur ook 'n ekstra dimensie. Jung se bespreking van die koning se rol in die alchemie kom in hoë mate ooreen met Campbell se opmerkinge oor die koning se rol in die helde-mite en die ooreenkoms met die graallegende.<sup>162)</sup> Dit verklaar ook die knol se identifikasie met die siek koning aan die begin van *Isis*.

Aan die einde van *Isis* praat die knol oor die eet van pouvleis. "Eating the peacock's flesh is equivalent to integrating the many colours (or psychologically, the contradictory feeling values) into a single colour, white".<sup>163)</sup> Die knol verwys in *Isis* herhaaldelik na die feniks, wat volgens Jung 'n allegorie van Christus is: "the self-burning of the phoenix corresponds to Christ's self-sacrifice, the ashes to his buried body, and the miraculous renewal to his resurrection".<sup>164)</sup>

*Na'Va* bevat ook verwysings na Adam Kadmon; trouens deur die verskyning van Jock Silberstein word Georgie se begrafnis ook 'n aktualisering van Adam Kadmon Silberstein se dood. "In the Cabalistic view Adam Kadmon is nog merely the universal soul, or psychologically, the 'self', but is himself the

---

160. *Ibid.*, p. 41: "The material we have adduced shows what an archetypal drama of death and rebirth lies hidden in the coniunctio, and what immemorial human emotions clash together in this problem. It is the moral task of alchemy to bring the feminine, material background of the masculine psyche, seething with passions, into harmony with the principle of the spirit- truly a labour of Hercules."

161. *Ibid.*, p. 229.

162. *Ibid.*, p. 274.

163. *Ibid.*, p. 285.

164. *Ibid.*, p. 336.

process of transformation, its division into 3 or 4 parts.<sup>165)</sup> Die uitspraak van Rabbyn Abraham Cohen Irira lui volgens *Na'Va* (p. 116) soos volg: "Adam Kadmon is gebore uit die Eenvoudige Enkeling. Hy het in sy eie natuur verval en toe Twee geword. Maar hy sal weer Een word en terugkeer tot die Hoogste Eenheid wat in homself opgeslote lê. In hierdie mate is hy dan Drie in Vier." Die knol sê dat dit verwys na die Heilige Naam van God en op die volgende bladsy sê hy: "Shulamite (was) die verdonkerde maan, die swart Jod." Jung sê: "this means that when she (the moon) is very lovesick for her Beloved, she shrinks to nothing until a dot is left of her."<sup>166)</sup> Aangesien die een letter herhaal word ("he") is daar sprake van drie, "but since *he* is doubled, the Name is also a tetrad or quaternity".<sup>167)</sup>

Ek het vroeër<sup>168)</sup> al daarop gewys dat die drie romans in Le-roux se derde trits elkeen 'n fase van die individuasieproses vir sy rekening neem. Louise Viljoen kom tot 'n ooreenstemmende gevolgtrekking in haar skripsie.<sup>169)</sup> Die drie stappe wat Jung in die alchemistiese proses van *coniunctio* onderskei, kom onderskeidelik egter nog beter ooreen met die betreffende romans, sodat 'n mens kan beweer dat die alchemie een van dié deurlopende motiewe/verwysingsvelde in hierdie trits is.

Die alchemistiese beskrywing van die begin stem naamlik psigologies ooreen met 'n primitiewe bewussyn "which is constantly liable to break up into individual affective processes - to fall apart, as it were, in four directions"<sup>170)</sup> (18 - 44). Die tweede fase is 'n noodsaaklike voorvereiste vir die

---

165. *Ibid.*, p. 429.

166. *Ibid.*, p. 429.

167. *Ibid.*, p. 429.

168. *Op.cit.*, p. 54.

169. *Op.cit.*, p. 155.

170. *Mysterium Coniunctions*. p: 459.

finale stap : "The second stage (...) consists in making a reality of the man who has acquired some knowledge of his paradoxical wholeness".<sup>171)</sup> Jung sê pertinent dat hierdie tweede fase 'n psigiese proses en *individuasiëproses* is. Die mite van Isis en Osiris is dikwels hier ter sprake gebring en voorts is Osiris gelyk gestel met Christus (*Isis*).

Die derde en finale stap is "when the unity of spirit, soul and body is made one with the original *unus mundus*. This third stage of the coniunctio was depicted after the manner of an Assumption and coronation of Mary (...). The assumption is really a wedding feast, the Christian version of the hierosgamos, whose originally incestuous nature played a great role in alchemy".<sup>172)</sup> Dit, sê Jung, is 'n sintese van die Bewuste met die Onbewuste. (Dus *Na'Va*.)

Hieruit blyk dit dat die drie romans 'n onlosmaaklik geheel is wat chronologies op mekaar volg. Dit verklaar ook waarom die knolskrywer die hoofrol vertolk in hierdie proses: hy noteer as't ware sy eie proses van transformasie. Hy is die alchemis wat teenstrydige elemente probeer versoen; hy is voorts Mercurius, die bestanddeel in die versoening self, maar daarbenewens is hy die *lapis philosophorum*, die eindprodukt wat uit die alchemistiese proses moet spruit. En hierdie eindprodukt is nie slegs psigiese eenwording nie, maar ook "voltooidheid" as skrywer wat bereik moet word. Blykens sy slotwoorde bereik hy nie een van sy twee doelwitte nie, maar aanvaar hy, nou, met verlies van sy hubris, die goddelike opdrag om voort te gaan met sy soektog.

Jung se slotopmerkings is ook ter sake wat *Na'Va* betref. Juis waarom sou die knol besluit om die individuasiëproses in *Na'Va* te koppel met die Boeddhisme, Hindoeïsme en onder andere ook die Christelike godsdiens? Ek glo omdat elkeen

---

171. *Ibid.*, p. 476.

172. *Ibid.*, p. 462.

van die verwysingsvelde verbasend ooreenstem met die struktuur van die *individuasiëproses* - 'n feit wat volgens Jung sou bewys dat God dus ook 'n argetipiese bestanddeel in die mens se psige is. Die knol sê self in *Na'Va* : "die dans van die oergod, Sjiva, sal altyd in ons sektariese interpretasie van die godshoof 'n bron van kwelling wees" (p. 95) omdat elke Godsdienst die begrip "God" vir homself wil toeëien. "That a psychological approach to these matters draws man more into the centre of the picture as the measure of all things cannot be denied. But this gives him a significance which is not without justification. The two great world-religions, Buddhism and Christianity, have, each in its own way, accorded man a central place, and Christianity has stressed this tendency still further by the dogma that God became man. No psychology in the world could vie with the dignity that God himself has accorded him."<sup>173)</sup> Jung se uitleg beteken egter ook dat *transensie* verdwyn het en dat slegs *immanensie* oorbly. So 'n interpretasie is soos gesê, verskralend.

#### Na'Va as afsluiting van die derde siklus

Die derde trits van Leroux is heel bewustelik as eenheid gekonsipieer. Dit blyk die duidelikste uit die *vertelsinstansie* en sy wyse van vertelling. Die knolskrywer karteer sy eie psigiese ontwikkeling in die vorm van 'n *homodiëgetiese* vertelling sodat die drie romans op *ikoniese* wyse gestalte gee aan sy steeds groeiende insig. Soos te verwagte van 'n *siklus*, is daar 'n duidelike chronologiese tydsontwikkeling. Die knol se groeiende insig in die menslike bestaan hou ook verband met sy ouerwording. Op 44 jaar het hy afstand gedoen van sy romantiese ingesteldheid, deur 'n fase van verwardheid gegaan en uiteindelik gekom tot 'n situasie waarin hy sy lot as mens en skrywer aanvaar. Deur te groei as mens, het die knolskrywer ook die moontlikheid geskep om te groei

---

173. Ibid., p. 553.

as skrywer. As ware skrywerskap beteken noukeurige struktu-  
tering, die uitwerk van 'n verband tussen Georgie se dood  
en 'n komplekse stel mitologiese gegewens, en die vermoë om  
dit alles te paar met 'n rasionele ruimtebeelding, dan was  
daar inderdaad ontwikkeling by die knolskrywer. Met minder  
hubris en 'n beter begrip van sy eie beperktheid is die kanse  
veel beter dat hy in toekomstige werk sou kon ontwikkel tot  
'n groot skrywer.<sup>174)</sup>

In hierdie verband is dit nodig om telkens die *gerepresen-  
teerde wêreld* deur die *abstrakte outeur* en die *vertelde  
wêreld* deur die knolskrywer<sup>175)</sup> uit mekaar te hou, anders  
word die vertelling van die knol sonder meer op rekening  
geplaas van die *abstrakte outeur* wat vir baie literatore  
dieselfde as Leroux is.<sup>176)</sup> Die knol se kapperjolle is  
aanvaarbaar omdat die *abstrakte outeur* 'n ironiese afstand  
ten opsigte van hom handhaaf.

Die titels van die romans is telkens deel van die *vertelde  
wêreld* (vgl. die knolskrywer se opmerkings, *Isis Isis Isis*,  
p. 2). Al drie die boeke in hierdie siklus het titels wat  
bestaan uit vier letters (al word "Isis" herhaal),<sup>177)</sup> en  
boonop is daar 'n tweedeling in elke titel : 18 en 44; I  
en S; Na'Va . In al drie werke is die titel al 'n aandui-  
ding van die tema, naamlik *die versoening (van teenoorgestel-  
des)* wat bewerkstellig moet word deur die knolskrywer, juis  
deur die drie werke self. Elke roman bevat 'n eksplisiete  
skadeloosstelling ('n te maklike uitweg?) deur die *konkrete  
outeur*, Leroux, deurdat die fiksionaliteit van die boeke  
beklemtoon word : dit is die knol se soektog wat vergestalt  
word deur hom self. In elkeen van die boeke is daar dus 'n

---

174. Malan, *op.cit.*, p. 159.

175. Sien skematisering op p. 258 bv.

176. Brink se resensie in *Voorlopige Rapport* is 'n goeie voorbeeld.

177. En die herhaling daarvan driemaal is self al 'n element wat her-  
haal word deur die hele trilogie bykans op inkantatiewe wyse. Vgl.  
bv. 18 - 44, p. 59: "Mnr Y, mnr. Y., Mnr. Y., jy ontstel my..."  
en p. 123: "Mej X, mej. X, mej. X!"

soektog na integrasie. In 18 - 44 soek die knolskrywer deur sy briefwisseling met mej. X verbande tussen sy en haar jeug, soek hy na sin in sy eie verlede en soek hy die moed om nuut gebore te word. Die soektog in *Isis* neem die vorm van 'n reisverhaal aan en dit is op die keper beskou die eerste satiriese reisverhaal in Afrikaans, hoewel *Die Mugu* reeds trekke daarvan vertoon het. Sodoende skakel die *abstrakte outeur* die knolskrywer met die tipiese anti-held van die satiriese reisverhaal-genre; 'n rede waarom die strukturele kenmerke van die helde-mite en pikareske roman in *Isis* aantoonbaar is. Maar dit is ook 'n soektog na Isis wat hom weer heel kan maak, die anima wat hom bly ontglip. In *Na'Va* tree daar 'n verandering in deurdad die knol hom nie meer in die sentrum van die gebeure bevind nie. Dit is 'n soektog na die oorsaak van Georgie se dood en tevens die sin daarvan. Daarom mis *Na'Va* die gejaagde, selfs wanhopige strukturering van *Isis*. Dit is 'n veel rasioneler (maar net so bewuste) poging en in feite 'n soektog na die gemene deler in al die verskillende godsdienstige sisteme wat as verwysing dien. Sodoende blyk dit dat dit primêr weer eens 'n soektog van die knol is na 'n uitkoms uit sy eie dilemma, hier 'n toestand van psigiese doodsheid.

Elkeen van die boeke in die laaste trilogie is in 'n hoë mate in sigself geslote, nieteenstaande die uitreik na mekaar. Die begin en die einde is dikwels op mekaar afgestem: in 18 - 44 kyk die knolskrywer na die elf novises op die strand aan die begin van die boek en aan die slot kyk hy na vrolike sendingmeisies op die strand. Die progressie blyk ook uit die enkel wat aan die begin blootgestel is (p. 15) en die "dytjie skaamteloos blootgestel" aandie slot (p. 133). Hierdie beweging in die rigting van openhartiger ontbloting hang saam met die verlies van romantiese onskuld by die knolskrywer. Die knol bevind hom in *Isis* aan begin en einde van die roman in sy wit huisie, wat egter ontwikkel van "wit huisie" (p. 2) tot "bleddie weerlose, skoon klein plekkie," sonder enige beskerming (p. 139). Die knol het weliswaar "die

sirkelgang voltooi, (en) die kringdans gedans," selfs "gespeel met die esoteriese wysheide" (p. 139) in sy boek. Dit het egter nie die verwagte hergeboorte tot gevolg gehad nie. In *Na'Va* kyk hy in die swart varkogies van die geneesheer (p. 9) en oplaas "in die oog van die son" (p. 131). Sy gordelroos en "algemene (...) onwelheid" aan die begin ontwikkel tot 'n skynbare hartaanval ten slotte. Dit blyk teen hierdie tyd dat ons siklushipotese in 'n belangrike mate deur die romangegewens bevestig is. *Herhaling* en *ontwikkeling* van 'n standhoudende kern en die *terugkeer* na die begin is sleutelemente van hierdie definisie. In die *gerepresenteerde wêreld* bevind die knol hom telkens tydens sy *homodiëgetiese* vertelling in sy wit huisie, waardeur daar ook telkens 'n sekere spanning ontstaan tussen *ouktoriële* en *aktoriële* vertelling, oftewel vertellende en belewende ek. Aan die einde van *Na'Va* bevind die knol hom in dieselfde huisie as aan die begin van 18 - 44. Weens onder andere die tydsvloerloop, is die huisie nou waarskynlik in 'n veranderde omgewing, soos die strand by Loeriesbaai besoedel is deur olie (*Na'Va*, p. 72). Dit is trouens "jare gelede" toe die neofiete op die strand gespeel het, sê die knol in *Na'Va* (p. 45). 18 - 44 en *Na'Va* speel dus in verskillende tye af. Oënskynlik het min verander: die huisie is steeds wit en die strand word steeds aangeval deur branders. Tog slaag die knol daarin om deur die nou gang te loop (*Na'Va*, p. 130) en deur die kompakte huisie (18 - 44, p. 14) te beweeg tot op die stoep, na die oneindigheid van die see. Deur gehoor te gee aan 'n hoër mag, transendeer hy sy eie psigiese beperkthede. Ten slotte is daar ook 'n "swart Suidooster wat volgens legendariese oorlewering die Kaap skoonvee" (*Na'Va* p.130). Die reën sal nou kan kom, ná al die droë winde wat deurgaans waai in *Na'Va* én die droogte aan die begin van 18 - 44, waar alles vaal en grou is (p. 12). Die uitsigloosheid van 18 - 44 word omskep tot die verwagting van nuwe hoop en nuwe lewe, sowel wat die mens as die skrywer betref. Hierdie derde siklus van Leroux druk dus, in teenstelling met die tweede siklus, 'n proses van *wording* uit. Van die twee is dit dus, ideëel gesproke, die geskikste sluitstuk.

Skakeling met die eerste siklus

Dit is opmerklik dat *Na'Va*, net soos sy ander tritsmakers, weinig verwysings na *Die eerste lewe* en *Hilaria* bevat. Benewens Julius Johnson wat ook in *Die Mugu* figureer, word ook geen karakters uit hierdie werke in *Na'Va* ten tonele gevoer nie. Die rede hiervoor lê in die aard van die eerste trits wat as siklus van agteraf tot stand gekom het: *Die Mugu* herinterpreteer sy voorgangers en bou voort op hulle, maar in sekere sin staan *Die eerste lewe* en *Hilaria* as eenheid apart van *Die Mugu* en is Colet se sterwe die logiese afsluiting van 'n fase in Leroux se werk wat as suiwer eksistentiaalisties beskou kan word. Hierin word die dood nog as die enigste uitweg uit die menslike dilemma gesien. Hoewel die knol in *Na'Va* (p. 59) sê: "Ek dink dat iemand wat 'n herlewenis vind in die dood net soveel publisiteit verdien as iemand met 'n lewenswoede", kies hy self oplaas vir voortlewe en besef hy dat Georgie se selfmoord 'n vorm van hubris was.

In *Na'Va* word daar egter vir die eerste keer in die derde siklus eksplisiet na *Die Mugu* verwys deur die feit dat karakters uit *Die Mugu* optree as begrafnisgangers in *Na'Va*. Soos in ander werke is daar beskrywings wat merkwaardig ooreenstem met dié in *Die Mugu*: "malocchio (pp. 72 en 121); p. 11 in *Die Mugu*. Die beskrywing van Georgie se soektog na "'n veilige hawe" (p. 87) eggo Gysbrecht se beskrywing van "'n veilige hawe" (p. 54 ).

Die knol se opmerking : "want ons het groot geword onder die wit stralekrans van die Heiligde Maagd en die Wit-swart simbool van apartheid " (p. 56), is maar een voorbeeld van 'n aktuele verwysing wat in *Na'Va* voorkom, maar wit en swart is volgens Viljoen *psigiese simbole* wat bewys lewer dat die sosiaal-politieke gegewe by Leroux diensbaar gemaak word aan die problematiek van die literêre werk.<sup>178)</sup> Die opmerklike

is egter dat Leroux dit al in *Die Mugu* doen.<sup>179)</sup> Uit die voorafgaande blyk dit in elk geval hoe die *vertelsinstansies* in beide romans in ooreenstemmende terme beskryf.

Die *afkeer van patroonmatigheid* in *Die Mugu* kom onverswak voor in *Na'Va*, veral wat godsdiens betref (pp. 40 en 109). Georgie se selfmoord is ook in geen geringe mate daaraan te wyte dat hy deur 'n anachronistiese vader in 'n patroon gedwing is nie (vgl. p. 12). Oom George as anachronisme (pp. 18 en 23) dui, soos in *Die Mugu*, ook op 'n ouer geslag wat uit pas is met 'n veranderde tyd, en as sodanig bly hulle in gebreke om die jong geslag na behore voor te berei op nuwe eise en tye.

Personasies in *Die Mugu* word in *Na'Va* in herinnering geroep, soms op implisiete wyse. So word oom George 'n Gargantua (p. 16), net soos Gysbrecht Edelhart. Die skakeling tussen oom George en Gargantua is maklik te verklaar aangesien hulle albei robuuste onbeskaafde drinkers en plesiersoekers was. Malan wys daarop dat oom George, net soos Gysbrecht, ook 'n mugu is en 'n uitdeler van geld;<sup>180)</sup> Deur hierdie gelykstelling kom oom George tewens uit die verf as 'n patetiese anti-held.

Daar is egter ook ander personasies uit *Die Mugu*, wat in *Na'Va* eksplisiet voorgestel word. Julius Johnson is nou 'n "afgetrede miljoener" (p. 38), maar is boonop 'n flou afskaduwing was sy vroeëre self in bv. *Die Mugu*. In die loop van *Na'Va* word hy afgetakel en kreet hy telkens

-----

179. Sien Van Coller, H.P.: *Die mitologiese en psigologiese agtergronde van "Die Mugu" in vergelykende studie*, ongepubliseerde doktoraal-skripsie, Rijksuniversiteit van Utrecht, 1975, p. 86: "Gysbrecht se reis voltrek hom *juis* in Kaapstad; dit word 'n reis deur *juis* die Suid-Afrikaanse samelewing; trouens groter gespeltentheid, "apartheid" is nouliks elders aan te tref", ens.

180. Op.cit., p. 149.

"Jesus Christus" uit as hulproep. Dié proses word ook veraanskoulik deur die aftakeling van sy vervoermiddel, die Cadillac, wat afsteek by die "Cadillac thunderbolt" uit *Hilaria*. Die aftakelingsproses verloop eweredig met die toenemende chaos wat juis kontrasteer met Julius Johnson se dikwels gepropageerde *orde - ideaal* in *Hilaria* en *Die Mugu*. Op p. 79 is Julius Johnson totaal afgetakel en pluk hy herhaaldelik aan oom George se arm terwyl hy om hulp roep. Dit is treffend dat Julius Johnson as 'n bejaarde en afgetakelde anachronisme nou vervoer word in 'n antieke Bugatti! Dit is dan ook nie toevallig nie dat Julius Johnson se groot teenpool uit vroeëre romans, Juliana Doepels, nou triomfantelik op die toneel verskyn. Die aftakeling waaraan ook sy onderworpe is, spreek nogmeer uit die feit dat sy 'n "neo-romantiese" terroris is as wat dit af te lees is uit haar fisiese voorkoms (vgl. p. 80).

Die opmerking van die knolskrywer op p. 124: "Carthago delenda est" (Karthago moet verwoes word) is 'n woordelikse herhaling van Juliana Doepels se uitroep (*Die Mugu*, p. 24). So word 'n parallele situasie daargestel en *Na'Va* se slot word feitlik 'n realisering van die woorde.<sup>181)</sup>

Daar kan ten slotte gewys word op die sikliese gang van die natuur wat op p. 128 beskryf word. Die psigiese proses self is 'n sikliese proses (soos trouens die dag/nag - koppeling) wat telkens herhaal moet word soos in die alchemie. Die eerste siklus het hierdie waarheid duidelik onderstreep (vgl. die slot van *Hilaria*). Miskien juis daarom is elke boek van Leroux die verwoording van 'n nuwe soektoeg na psigiese integrasie : die hergeboorte is nie 'n toestand van permanentie nie.

---

181. Cato die ouere het hierdie woordealtyd gebesig in die Romeinse Senaat; Karthago is uiteindelik met die grond gelyk gemaak (vgl. pp. 126, 7 in *Na'Va*, waar oom George se plaas verwoes is).

Verwysings na die tweede siklus

*Na'Va* is die eerste werk in die derde trits waarin eksplisiete verwysings op uitgebreide skaal na die tweede trits voorkom. Dis te verklaar uit die doelbewuste poging om *Na'Va* sametrekking van Leroux se oeuvre te maak, 'n procéd  wat egter ook te ver gevoer kan word.

Die tweede trits word pertinent betrek deur die bekendstelling van Jock Silberstein (p. 38), "eienaar van die stigting Welgevonden, waar vermoende malle" behandel word. Uit die beskrywing van Jock Silberstein op p. 64 blyk dit dat hy ook deur die ouderdom ingehaal is. Wat die tydsverloop dus tot gevolg gehad het, is enersyds fisiese aftakeling, andersins 'n "gestroopte" taalgebruik, ontdaan van alle eufemismis. Die beskrywing van die eens atletiese Brigadier as "vierkantig, atleties korpulent" (p. 87) is 'n voorbeeld van dieselfde procéd . Op p. 25 word daar voortgebou op die parallel wat in die tweede trits daargestel is tussen die Afrikanervolk en die Jode. In *Na'Va* het die motief veel meer satiriese kante. Die Afrikaner se geroepenheid, sy Thora, sy religieuse simbole word hier 'n pervertering van die Joodse gewyde simbole en in die proses word die parallel Afrikanervolk/Israel belaglik (vgl. p. 25). En tog skuil daar agter die belaglikheid 'n dieper betekenis: Jood en Afrikaner word "versoen" (p. 103) : Georgie se dood word 'n her-belewenis van Adam Kadmon se sterwe, en De Goede, archetipiese van die Afrikaner, probeer versoening bewerkstellig deur die Naam van God te stamel soos sy slagoffer, Adam Kadmon Silberstein, jare gelede met sy hande gevou die "onnoembare Naam van God" gevorm het (*Azazel*, p. 168). Deur hierdie versoening kan die knol die sewedaagse Joodse rou en die herlewing van Sjiva laat saamval.

Dit is egter nie alleen personasies wat eksplisiet (of implisiet: vgl. "Boris Goedenov" op p. 47) te berde gebring word nie. Motiewe en beskrywings uit die tweede trits kom ook voor. Ons kan 'n paar ooreenkomste aanstip: "derde oë"

(p. 47); "geslepenheid" (p. 69); die ooreenkoms Georgie /Jock Silberstein as synde Ahasveros-figuur (*Na'Va*, p. 90; *Azazel*, p. 43); die *beswering* van die duiwel deur "Benedicte" te roep (*Na'Va*, p. 125).

Net soos in *Sewe dae* word die goeie voorafgegaan deur die "Sataniese teenwoordigheid" (p. 126). Sikliese skakeling het die gevolg dat 'n beskrywing later, teen die agtergrond van vorige werke, anders geïnterpreteer kan word. Georgie en sy vader, oom George, is geklee in "pastoraalbruin Harris Tweed-baadjies" en "suedeskoene" (p. 17), die uniform van 'n hele reeks Leroux-karakters: Jock Silberstein, Henry van Eeden, Brigadier Ornassis en die knolskrywer, allermans heroïese karakters soos oom George en sy seun wat "heroïes" gesterf het. Trouens baie van hierdie karakters se manlikheid sou al erg in twyfel getrek kon word (vgl. bv. die Brigadier en die knolskrywer), soos ook hier blyk uit die feit dat Georgie se hofmakery net 'n harlekynspel is (p. 18). 'n Ander verwysing na die tweede trits wat ook feitlik as 'n *retrospeksie* gelees kan word, is die beskrywing op p. 93 van die beweging van die gaste "na die bron van lyding." Uit die vroeëre bespreking het dit geblyk dat dit 'n psigiese proses is, en daardeur skakel dit met *Die derde oog* waar De Goede afdaal na die bron. Uit die feit dat die gaste opwaarts beweeg, lei ons af dat dit 'n progressie na die *Bewuste* is, parallel met die naderende dagbreek. Psigologies gesproke is dit 'n veel verdere stap as dié van De Goede - *juis* die derde stap in 'n proses (vanaf grondvlak na diepte, terug na grondvlak, maar nou as iets *Hervonde*).

#### Verwysings na werke in die derde siklus

*Na'Va* begin (p. 9) met 'n bekende motief uit Leroux se werk, nl. *die verval waaraan die liggaam onderworpe is*. Die broosheid van die liggaam soos bekend uit *veral 18 - 44 en Isis*, het nou ontwikkel tot "'n algemene gevoel van onwelheid" en liggaamlike verval; vgl. ook die skynbare hartaanval (p. 128). Uit *Na'Va* blyk trouens 'n obsessie met die

dood. Op p. 95 sê die knol "die enigma van die dood is 'n gemene deler wat geen generasie-gaping ken nie." Dit verklaar waarskynlik waarom hierdie tema sentraal is in die sluitstuk van en die derde en groter siklus, al die voorafgaande boeke het telkens 'n soektog bevat; oplaas word gesoek na dié element wat almal verenig - karakters uit vorige werke, die jeug en oues van dae - nl. *die dood*.

Dit is egter nie alleen die mens wat aan verval bloot staan nie. In 18 - 44 is die kus beskryf as "'n wilde kus waar seestrome maal en branders met hooggety op onmoontlike plekke slaan" (p. 123). In *Na'Va* daarenteen praat die knol van "die see by hierdie wilde kus wat eers so gevaarlik was" (p. 53). Daaruit wil dit voorkom asof die see (die Onbewuste) self nie ongeskonde gebly het in hierdie aftakelingsproses nie.

In *Na'Va* word gedurig terugverwys na karakters in 18-44 en *Isis* en dikwels word iets toegevoeg aan hul vroeëre beskrywings. Die Priester van Mallorca word op pp. 39 en 45 slegs genoem, op p. 50 gesatiriseer deur sy opvattingsten opsigte van die Hooglied; op p. 127 sê hy: "'Dis oggend' (...) terwyl die lig op sy wiegende kruis speel". Dit is 'n nuwe element wat tot sy beskrywing toegevoeg word en dui op die rol van Isis in die alchemie: sy is die "*acqua permanens* which unites the hostile elements into one,"<sup>182</sup> en, soos reeds gesê, dui die kruis juis die *quaternio* aan, wat versoen moet word. Dit verskaf 'n bewys vir ons vroeër verwoorde vermoede dat die Priester 'n Isis-verskyning is in *Isis Isis Isis*.

Mej. X word eers bloot genoem (p. 55), maar dan ook deur die knol beskryf as "die onbekende in al my boeke by wyse van herhaling" (p. 111). Die knol verwys selfs by implikasie terug na sy vrou se dood as hy sê: "dis vir my ondenkbaar

---

182. Jung, C.G.: *Mysterium coniunctionis*, p. 19 .

dat soveel manies-depressiewe uitskotsels van ons samelewing hier 'n waterdood gevind het" (p. 53). Sodoende interpreteer hy deurgaans op implisiete wyse die twee vorige werke. Hierteen is niks in te bring nie omdat hulle produkte van hom is.

Dit is opvallend dat die knol hom deurgaans bedien van dieselfde beskrywende terme as wat die *abstrakte outeur* in ander Leroux-werke gebruik. Die beskrywing van Diana Ponti met haar ou gesig en krakerige stem (p. 84) skakel met Mary-Jane Hudson en Mrs Scott-Finesse-Immobile, weliswaar sy eie skeppings, maar ook met bv. Lady Mandarake uit *Sewe dae*, (wat *nie* sy skepping was nie) as tydlose vrou, maar tevens 'n gevaarlike heks.

Die binding tussen *Na'Va* en sy siklusmakers kan dikwels in terme van *retrospeksies* of *prospeksies* beskryf word, wat beteken dat belangrike interpretasies agterweë bly indien dié skakeling nie gemaak word nie. Op p. 71 van *Na'Va* "byt die mal hond van oom George Pablo in die gat." Deur die gebruikmaking van die Le Mat-verwysing in *Isis* (vgl. bv. p. 90: "Le Mat, die bleddie fool. 'n Hond is besig om hom aan die gat te byt") word daar al voorbereiding getref vir dié toneel. Dit is dus nie alleen simboliek of mitologiese figure wat "voorberei" word in vroeëre werke nie. 'n Verwysing (abstrak) in *Isis* word omgetower tot 'n personasie (konkreet) in *Na'Va*.

Uit 18 - 44 het dit geblyk dat die teringmaer tante 'n moeder-figuur vir die knolskrywer was. Uit die beskrywing aldaar het nooit enige intieme verhouding met sy oom geblyk nie. Nou blyk in *Na'Va* (p. 28) dat die oom die knolskrywer se peetpa was, en word daar boonop 'n direkte parallel tussen hulle geskep. Dit roep dan weer *Isis* op, waarin gesê is dat die oom se verset die vorm aangeneem het van 'n

estetisering van alles. Moontlik is dit ook kommentaar op die knolskrywer self wat in *Na'Va* bv. die doodsverskynsel estetiseer.

Op p. 31 vra die knolskrywer: "Was dit die Sigeuner wat jou besweer het? Of het die Sigeuner met sy hek jou probeer verduidelik wat die Swart Karoo agter die berge beteken?" In *Isis* word die Karoo beskryf as "alles wat omgevorm en voorwêreldlik en gevaarlik is" (p. 86) en dit bevat die hart van *Isis* (p. 87; ook p. 91 en p. 101). Sonder hierdie invulling van die primordiale aard van die Karoo, gaan die verwysing in *Na'Va* verlore.

Dat *Na'Va* oopstaan na *Magersfontein, o Magersfontein!* is af te lees uit die programaankondiging op pp. 129/130.<sup>183)</sup>

"Hoe kan ons deesdae die komedie van lewe en dood herlei tot die tragiese?" vra die knolskrywer. Dit wil voorkom of *Magersfontein* 'n poging is tot beantwoording van hierdie vraag.

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat *Na'Va* waarskynlik Leroux se mees ambisieuse onderneming tot op datum was. 'n Samevatting van soveel *stof*, *temas* en *idees* is 'n moeilike opgaaf, veral in die lig van die mitologiese stramien van *Na'Va* self. 'n Kritikus soos Brink noem *Na'Va* 'n voorbeeld van "mitologiese prostitusie"<sup>184)</sup>, 'n besonder skerp bewoording van sy beswaar. Vir Brink is die terugkeer uit Leroux se vorige werk van personasies soms briljant gehanteer. As voorbeelde siteer hy Julius Johnson, Juliana Doepels en Jock Silberstein, wat 'n jukstaposisie skep tussen Georgie en Adam Kadmon se dood. Maar, beweer Brink, die selektiwiteit kom lukraak voor.<sup>185)</sup> En dit beteken, as ek hom goed begryp, dat dit 'n lukraak byhaal van vroeëre karakters is.

---

183. Sien ook : Van Rensburg, F.I.J.: "*Na'Va* - 'n klein triomf" in *Die Huisgenoot*, 30 Maart 1978.

184. Brink, André P., *op.cit.*

185. Brink, André P., *Die Burger*, 15 Februarie 1973.

Daarteenoor vind Van Rensburg "weinig dwingends in die gebruik van bv. Julius Johnson, Jock Silberstein en selfs mej. X in hierdie boek. Iemand wat die vorige boeke van die slotsiklus nie gelees het nie, sal hom taamlik in die duister bevind oor die sporadiese ter sprake 'bring van mej. X in hierdie boek. Ook die poging om Salome van die *Silbersteins* te laat herleef, vind ek geforseerd (selfs al vind dit plaas met behulp van 'n soort reïnkarnasie, vgl. o.a. die figuur Shulamite)." <sup>186)</sup> Hieruit blyk duidelik dat Van Rensburg beswaard voel omdat *Na'Va* in 'n aantal opsigte (veral so ver dit personasies betref) ongemotiveerd aanleunt teen ander Lerouxwerke.

Soos uit die voorafgaande bespreking van die derde trilogie geblyk het, kan Leroux se werke nie anders gelees word as in groter verband nie, want dit is 'n geheel van dele wat telkens slegs 'n aspek van die totaalbetekenis uitdruk. Dit was trouens deurgaans die geval in Leroux se oeuvre. Geen persoon kan *Hilaria* lees los van *Die eerste lewe van Colet*, sonder om baie in te boet nie, en *Een vir Azazel* sonder *Sewe dae by die Silbersteins* beteken onder meer dat die proses van *devolusie* nie ten volle aantoonbaar is nie én dat baie van die satire verlore gaan.

*Die Mugu* is in vele opsogte die samevatting van die eerste siklus omdat Colet "herleef" in Gysbrecht, maar ook omdat die kontras Bewuste : Onbewuste in die eerste twee romans uitgroeï tot die balansering orde : chaos in *Die Mugu*. En Julius Johnson en Juliana Doepels, die verteenwoordigers van hierdie kontraste, verskyn juis in *Na'Va*. Dit bied die geleentheid om die aftakeling te beskryf van juis hierdie persone: Julius Johnson is afgetree en oud, hy vrees die naderende dood en is totaal ontredderd. Die gerusstellende orde wat hy aan Gysbrecht gepredik het en wat hom sy veiligheid verdien het, het verkrummel. Juliana Doepels,

---

daarenteen, is nog steeds anargisties, maar is ook nie meer 'n individu nie en is al vir die jeug 'n geromantiseerde persoonlikheid - deel van die orde van revolusionêres. Fisies is ook sy afgetakel: tandloos, met 'n geswolle maag as geparodieerde verwagtinge en met katarakbesmette oë. Hulle word albei perverterings van hul vroeë self. Daardeur word nie alleen tydverloop, *devolusie* gesuggereer nie, maar ook geïmpliseer dat elke tyd sy eie antwoord vra, sy eie mite. Hulle rolle is uitgespeel.

Uit die tweede siklus verskyn Jock Silberstein omdat hy daar 'n belangrike rol gespeel het in die eerste twee werke en feitlik net soos Juliana Doepels 'n Self-figuur, spreekbuis van die *abstrakte outeur* was. Sodoende blyk weer eens dat elke literêre werk se boodskap ook geen permanensie het nie. Adam Kadmon se dood word natuurlik ook sodoende opgeroep. Uit *Die derde oog* word die twee pole weer eens ten tonele gevoer: De Goede as die Herakles-figuur, die daadmens, en die Brigadier as die intellektueel. Voorts word daardeur weer eens die *devolusie* aangetoon (vgl. die Brigadier se liggaamlike voorkoms). Maar boonop was die Brigadier eers onberispelik geklee - nou dra hy 'n uniform "effens circa Tweede Wêreldoorlog" (p. 87). Dit het al by herhaling geblyk dat die uniform slegs ongunstige konnotasies het. Van 'n individualis het hy dus gedevalueer totdat hy ook deel van die staatsdiensagtige orde geword het.

Shulamite is een van die belangrikste personasies in *Na'Va* en daar bestaan inderdaad 'n koppeling tussen haar en Salome (*Na'Va*, p. 49). Hulle is ook beide 'n numineuse simbool wat in geloof genader moet word. Net soos Henry kon Georgie nie slaag nie (p. 117): "Georgie het nie 'n begrip van Shulamite en die Sjekina gehad nie..." Ook mej. X se teenwoordigheid vind ek nie steurend nie vanweë die feit dat sy 'n bykans konstante element in al Leroux se werke is (vgl. p. 11 waar ook die knolskrywer mej. X noem "die onbekende in al my boeke").

Die herhalende karakters is dus myns insiens goed gekose, want hul dra elkeen 'n belangrike tyd-tuimtelike en tematiese aspek die boek binne. 'n Vraag wat ontstaan is egter of die onderskeid die knol / die *abstrakte outeur*, wat bv. op vreemde wyse deur Brink oor die hoof gesien word, deurentyd gehandhaaf word?

Die onderskeid tussen die *abstrakte outeur* en die *vertelsinstasie* is 'n fundamentele verskil by beoordeling van die derde trits. Daar is herhaaldelik gewys op die feit dat dit die knolskrywer is wat selekteer en struktureer en dat die werke *ikonies* met betrekking tot sy *individueasieproses* is. Uit die voorafgaande bespreking van die funksionaliteit van personasies uit vroeëre Leroux-werke in *Na'Va* het een ding geblyk : hul funksionaliteit kan slegs bepaal word indien hulle in hul oorspronklike konteks gesien word. Juliana Doepels bv. is nie bloot 'n naam nie, maar 'n komplekse netwerk van motiewe en struktuur omgeef haar - dit dra sy *Na'Va* binne. Die knolskrywer kan dus personasies uit vorige werke slegs selekteer indien hy kennis dra van die werke self en met die "boekbetekenis" van die betrokke personasies op die hoogte is. Omdat die knolskrywer tot die *gerepresenteerde wêreld* behoort, kan hy dit nie doen nie, slegs die *abstrakte outeur* is hiertoe in staat. So word die afstand tussen *abstrakte outeur* en *vertelsinstansie* in *Na'Va* op onwettige wyse verbreek. Ek sal bostaande argument illustreer aan die hand van 'n voorbeeld. Op p. 94 praat die knolskrywer van Jock Silberstein wat "soos 'n riet (...) enige oomblik sal knak in die stroom waarin, jare gelede, sy kleinseun, Adam Kadmon Silberstein, verdwyn en dood herverskyn het." Indien dit 'n "interpretasie" van *Een vir Azazel* is, is dit totaal onwettig omdat Jock Silberstein op gelyke vlak met die knol verkeer en nie as "boekpersonasie" denkbeeldig bestaan nie. Daar kan egter gesê word dat die knol bloot 'n Jungiaanse interpretasie heg aan die dood van Adam Kadmon Silberstein as vroeëre gebeurtenis. Dit is 'n legitieme werkwyse. Wanneer daar

op p. 81 gepraat word van Georgie as Heraklesfiguur en net daarna verskyn De Goede of die toneel, vind ons egter 'n fundamentele breuk : die knol interpreteer nou by implikasie vorige werke, te wete *Azazel* en *Die derde oog*, waar De Goede in die werk self as 'n Herakles-figuur beskryf is. Die implisiete koppeling van De Goede en Adam Kadmon deur die gebruik om die Naam van God lê op presies dieselfde vlak.

My gevolgtrekking is dus dat ek Van Rensburg en in 'n mindere mate Brink gelyk gee wat hul besware betref, maar wel op grond van ander redes as wat hul aanvoer. Die koppeling knolskrywer - *abstrakte outeur* - *konkrete outeur* is te heg in *Na'Va* (vgl. bv. die magistrale manier waarop Louis Paul Boon daarin slaag om "weg van homself" te skryf in bv. die man se perspektief in *Menuet*). Die knol is in sy verklaarde Suid-Afrikaansheid (bv. p. 121: "ons...volk") gelyk te stel met die *vertelsinstansie* in *Azazel* (p. 51: "ons polisiekolleges"); in sy skep van Italiaanse ruimtes (pp. 36/7: "Lombardi-sipresse") dieselfde as die *vertelsinstansie* in *Sewe dae*, in sy beklemtoning van die gevaar van gesigloosheid (p. 105) net so bekommerd soos die *vertelsinstansie* in *Sewe dae*... Voeg daarby sy hekel aan rekenmasjiene (p. 41), uniforms en vormgodsdienste (p. 109), ens. en dit blyk in hoe 'n mate hul visie oorvleuel. Dit alleen is egter geringe besware wanneer dit gestel word naas my vroeëre beswaar wat in feite neerkom op 'n ernstige perspektiefbreuk.

Die knol se *homodiëgetiese aktoriële vertelling* bring sekere beperkings mee. As "belewende ek" is hy volgens Friedman "the-I-as-witness". Dit bring mee dat hy 'n randposisie beklee en dat nie net sy "beweging" beperk is nie, maar dat hy slegs kan rapporteer en nie direk kan weergee nie. Dit sluit bv. gedagtes in van karakters wat slegs op indirekte wyse weergegee kan word. Die direkte weergawe van die visie en gedagtes van die meganies aangelegde Bantoe (pp. 99; 102;

105) is weliswaar knap gehanteer deurdat die knolskrywer sy gedagtes as't ware op die Bantoe projekteer, of anders gestel: die Bantoe se gedagtes feitlik rekonstrueer, maar dit is nie totaal bevredigend nie. Die weergawe van die Bantoe se opkoppeling van drade, waar hy "in die verte" is en sy liggie "flouer en flouer" word (p. 99), val buite die bereik van die knol se moontlike fokalisasie aangesien sy fokalisasiepunt in die *aktoriële vertelling* op sy oom se daktuin is. Die feit dat hy in die *ouktoriële homodiëgetiese vertelling* hom in sy huisie bevind, verander niks aan die saak nie. Anders gestel: die knol as ek-persoon-fokaliseerder kan nie soos 'n *ouktoriële* (alwetende en alomteenwoordige) verteller optree nie. Dit is dus ewe-eens 'n perspektiefbreuk.

Hoewel *Na'Va* dus 'n verbluffende samewatting van motiewe, temas en personasies van die totale siklus is, word dit uiteindelik nie op 'n bevredigende wyse voltrek nie. Die benutting van die vertelperspektief van die knolskrywer is 'n oorspronklike hantering en word veral in 18 - 44 uiters geslaagd aangewend. Dit is egter jammer dat die bewustelike poging om een groot siklus daar te stel, Leroux erg kniehalter in *Na'Va*, die sluitstuk van sy negelukkig. Die oorkoepelende waarheid kan inderdaad nie deur die knolskrywer (as *vertelsinstansie*) saamgevat word nie.

### Bestek

Uit alles het dit geblyk dat al Leroux se werke in die laaste siklus (en selfs vroeër) 'n standhoudende kern het, naamlik die psigologiese opvattinge van Carl Gustav Jung: die versoening van Bewuste en Onbewuste en die bereiking van die nuwe Self. Hierdie basiese tema word voortdurende herhaal, maar word ook ontwikkel, veral in die laaste siklus. In die eerste siklus is psigologiese en mitologiese parallelle bloot oppervlakkig aanwesig (*Hilaria*) of redelik verskuild (*Die Mugu*). In die tweede siklus groei die mitologiese uit

tot *Die derde oog* waar feitlik alles wat op die verhaalvlak gebeur, 'n mitologiese teenhanger het. Dit is nie meer "flardes mites" soos in *Die Mugu* nie, maar as't ware verskeie intakte mites. En dan ten slotte die laaste siklus waar die knolskrywer alles herlei tot die mitologiese, eintlik die teenoorgestelde proses van die eerste siklus. Hy probeer nou om in elke gebeurtenis dieper betekenis te lees; sodoende word hy die Hermes-figuur wat die boodskap van die gode uit alles probeer aflees. Die proses is dus *ontwikkelynd* en nie bloot *herhalend* nie.<sup>187)</sup>

Uit elke afsonderlike siklus is *wording* of *verwording* af te lei; trouens dit vorm bykans 'n ritmiese en sikliese herhaling : *wording* (eerste trits); *verwording* (tweede trits); *wording* (derde trits). Juis te midde van 'n verwordende wêreld word die taak groter om *wording* op 'n persoonlike vlak te realiseer. En dit is die taak van die skrywer om ook die gemeenskap telkens hierop te wys.<sup>188)</sup>

Die laaste trilogie beantwoord dus in alle opsigte aan ons siklusdefinisie : *dit is 'n geheel van dele; dit ontwikkel en herhaal 'n standhoudende kern en dit keer weer terug na 'n begintoestand*: die skryfproses sal weer moet begin, maar dit sal 'n *veranderde knolskrywer* wees wat die taak opnuut sal aanpak. Die standhoudende kern word deur die netwerk van motiewe ondersteun. Party is deurlopend in die groot siklus : die Christelike motief, skrywerskap, kontraste, illusies... Sommige neem toe in belangrikheid : verval en verraad bv., terwyl ander verdwyn of minder belangrik raak : dierebeelde bv. Verwysingsvelde word gedurig toegevoeg - soos die alchemie wat in *Sewe dae* voorkom en later toeneemend belangrik word, of die Kabbala wat in die tweede trits wel ter sprake kom, maar eers in 18 - 44 deurbreek. Die Noorse mitologie kom eers aan die orde in 18 - 44 en in

---

187. Sien ook van Rensburg, "Etienne Leroux as Siklusbouer" op.cit., p. 19.

188. Ibid., p. 21.

*Na'Va* kry ons die godeskemering as logiese afsluiting. Ook struktureel is daar 'n ontwikkeling. In *Hilaria* korreleer oppervlakte- en diepte-struktuur; *Die Mugu* val uiteen in vier dele en in *Sewe dae* word die alchemistiese proses in sewe fases voltrek. Hierdeur is 'n patroon vasgelê: dubbelkantigheid, kontraste en versoening is te herlei na dié obsessie met getalle: 2, 4 en 7 bv. 'n Mens sou kon sê dat 2 veral belangrik is in die eerste trits; 4 in die derde trits en 7 in die tweede. Vgl. bv. die twee lewens van Colet; die tweedeling in *Hilaria*, orde / chaos en die tweedaagse reis in *Die Mugu*; die vierdeling van die psige in 18 - 44 en *Isis* en die Naam van God met sy vier letters in *Na'Va*. Die belang van 7 in die tweede trits is reeds bespreek.

Ten slotte kan gewys word op die ontwikkeling wat die vertelpunt betref : oukteriëel (eerste); oukteriëel én personaal (tweede); ek-perspektief (derde trits).

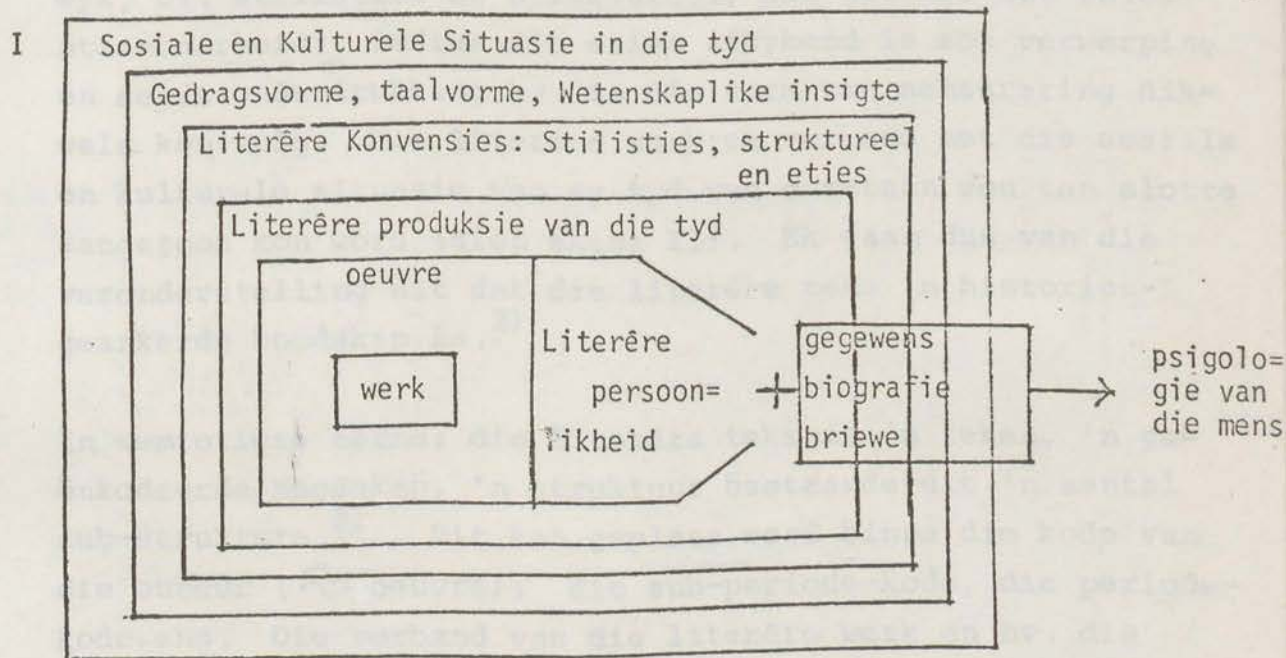
Hierdie groot siklus is dus 'n diagnosering van ons eie tyd en word as sodanig gekenmerk deur 'n toenemend - betrokke stem wat op gevarieerde wyse die een oorkoepelende waarheid van reddende hergeboorte verkondig.

## HOOFSTUK VI

### SLOT

In die sesde en slotfase van hierdie studie sal getrag word om volgens die voorbeeld van die alchemie, uiteindelik alle teenstrydighede te versoen tot sin.

Die literêre teks behoort in enige literatuurwetenskaplike aanpak 'n sentrale plek in te neem. Dit beteken egter nie dat dit 'n outonome grootheid is, sonder enige verbande met sy omringende wêreld nie. Alle literêre werke kan binne 'n sekere konteks geplaas word en teks en konteks staan in 'n dinamiese verhouding tot mekaar:<sup>1)</sup>



1. Ek is baie dank verskuldig aan prof. A.L. Sötemann in wie se werkcollege skemas I en II en opmerkinge daar rondom, aan bod gekom het.

Die veronderstelling dat 'n teks deel vorm van 'n groter geheel is 'n fundamentele uitgangspunt van die Post-Strukturaliste: "their point is that a text, in order to create its own identity, deforms or distorts an anteriority. This may be another text, a tradition, a poet, an interpretation, or an ideal of historical objectivity; and it is this concern with the ambiguous intricacies of intertextuality which marks these critics as belonging to the post-structuralist tradition." (Van Boheemen - Saaf, C.: "Contemporary American Literary Criticism: A Reconnaissance of its continental connections" in *Neophilologus*, vol. LXIV, no. 1 Jan. 1980, p. 12).

Die werkwysie van die voorste Post-Strukturaliste word treffend geïllustreer in *Textual Strategies-Perspectives in Post-Structuralist criticism*, (ed. by) Josué V. Harari, Methuen and Co. Ltd., London, 1980.

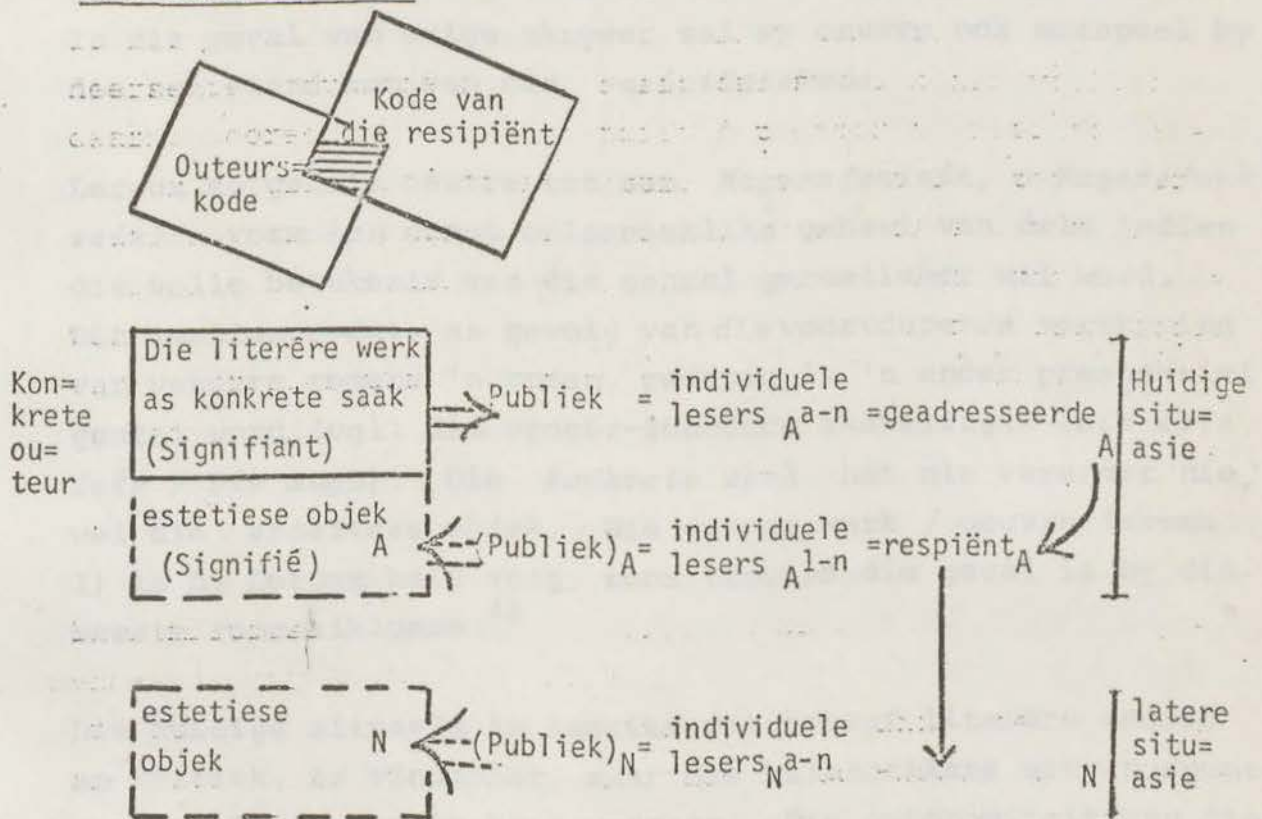
Literêre werke vorm gewoonlik deel van 'n oeuvre. In sommige gevalle, soos by simbolistiese digters, is dit noodsaaklik om kennis te dra van die oeuvre omdat hulle bv. eers in oeuvre-verband geïnterpreteer kan word. 'n Literêre werk val uiteraard binne die literêre produksie van die tyd; trouens, verskeie outeurs dank hul bekendheid hoofsaaklik aan hierdie literêre "klimaat". Hoewel daar vandag nie dieselfde streng literêre konvensies geld as bv. in die Renaissance nie, is daar steeds 'n kompleks van (ongeformuleerde) konvensies. 'n Outeur vernet hom telkens teen 'n heersende konvensie in dié opsig dat sy werk nie volledig daarmee ooreenstem nie. Indien dit egter te radikaal afwyk, bv. stilisties of struktureel, sal dit lei tot onverstaanbaarheid; indien dit eties afwykend is sou verwerping en selfs onderdrukking bv. in die vorm van sensurering dikwels kon volg. Die literêre werk se verband met die sosiale en kulturele situasie van sy tyd van ontstaan sou ten slotte aangetoon kon word (sien skema II). Ek gaan dus van die veronderstelling uit dat die literêre teks 'n historiesgeankerde boodskap is.<sup>2)</sup>

In semiotiese terme: die literêre teks is 'n teken, 'n geënkodeerde boodskap, 'n struktuur bestaande uit 'n aantal sub-strukture.<sup>3)</sup> Dit kan geplaas word binne die kode van die outeur (≈ oeuvre); die sub-periode-kode, die periodekode, ens. Die verband van die literêre werk en bv. die

- 
2. Die teks word as *boodskap* deur 'n *sender* oorgedra aan 'n *ontvanger*. *De kellenner en de levenden* deur Vestdijk is dus primêr gerig tot die leser van 1949 en sekere effekte mag in 1980 verlore gaan indien die historiese en sosiale konteks (in hierdie geval die gevoel t.o.v. homoseksualiteit) buite rekening gelaat word.
  3. Sien: Eco, Umberto: *A Theory of Semiotics*, The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1977, p. 141 vir sy skematiese uiteensetting van die literêre kommunikasieproses. Op dieselfde bladsy sê Eco: "Moreover what one usually calls 'message' is rather a text: a network of different messages depending on different codes, sometimes correlating different expressive substance with the same content". Die dekodeeringsprobleme wat 'n literêre prosa-siklus, as een groot teks vir die leser oplewer, is vanselfsprekend.

periode-kode kan getoon word op grond van 'n reeks ooreenstemmende seleksie- en kombinasie-prinsipes wat in albei voorkom. Uit die voorafgaande blyk nie alleen die relatiewe outonomieit van 'n literêre teks nie, maar ook die ekstra betekenis wat aan 'n teks toegevoeg word deur hierdie "resonerende konnotasies".

## II. Skema van die eksterne kommunikasie met betrekking tot die literêre werk



Die *outeurskode* in die literêre werk is 'n reeks woorde in dié besondere volgorde gerig aan lesers (dus individuele lesers). Die geadresseerde is ook die *resipiënt* en sy kode word o.a. deur lees gevorm. Daarom is die kode van die outeur en die *resipiënt* nie geheel dieselfde nie (of hoef dit in elk geval nie te wees nie). Wat veral vir ide onderhawige studie belangrik is, is die feit dat die literêre werk as konkrete saak (*Die Mugu* bv.) geen wysigings ondergaan nie, en ewemin die *outeurskode*. In die loop van die tyd

is die *resipiënt* en sy kode (sisteem van aan hom bekende literêre konvensies) aan voortdurende verandering onderhewig en daarom ook die *estetiese objek* wat hy aan die hand van die literêre werk vorm.

Wat gebeur is dat 'n *artefakt* deur die *resipiënt* omskep word tot *estetiese objek*. Die graad waarin *outeurs-* en *resipiëntskode* saamval, verander ook telkens : *Die Mugu* sal dus bv. anders ontvang word in 1960 en 1980 onderskeidelik. In die geval van enige skrywer sal sy oeuve ook meespeel by die tot stand kom van die *resipiëntskode*.

Leroux se géhele oeuve tot aan *Magersfontein, o Magersfontein!* vorm een groot onlosmaaklike geheel van dele indien die volle betekenis van die geheel gerealiseer wil word. Dit impliseer dat, as gevolg van die voortdurende verskyning van verdere romans 'n roman, gedurig in 'n ander prespektief gestel word (vgl. die vroeër-genoemde skakeling. *Isis Isis Isis / Die Mugu*). Die *konkrete werk* het nie verander nie, wel die *estetiese objek*. Die grense werk / oeuve (skema I) is by Leroux baie vaag, soos trouens die geval is by die meeste romansiklusse.<sup>4)</sup>

Die huidige situasie in Amerika wat betref literêre teorie en kritiek, is vloeibaar, maar die belangrikste uitgangspunte van New Criticism is haas vergete. Die outonomieit van die literêre teks, sentraal by hulle, word nou beskou as 'n onhoudbare uitgangspunt.<sup>5)</sup> Die drie hoofrigtings, te wete die Resepsie-estetika, Fenomenologiese kritiek en Post-Strukturalisme, verskil onderling, maar het dít gemeen dat die teks nie meer beskou word as 'n outonome grootheid, los van skrywer, leser en werklikheid nie.

- 
4. Dit is minder die geval by F.A. Venter se tetralogie (Cloete, T.T.: *Tetralogie van F.A. Venter*, Tafelberg-uitgewers, Kaap(stad), 1970, p. 8 praat bloot van verbande tussen die romans). Daarom neig hierdie tetralogie baie na 'n reeks.
  5. Sien Van Boheemen-Saaf, C., *op. cit.*, pp. 1-16 en Harari, Josué V., *op. cit.*, pp. 17-72.

Die doodsklok van die outonomie het egter lankal gelui. In die tyd toe Maatje<sup>6)</sup> sy aksioma van "fiktonaliteit" (lees: outonomie) verkondig, word fiksionaliteit as maatstaf kwaai gerelativeer, indien nie bevraagteken nie.<sup>7)</sup>

Leroux se werk is in die voorafgaande deel van die studie in sy geheel ontleed. In die bespreking van afsonderlike werke is verbande met die ander werke gedurig aangetoon; trouens, dit het dikwels noodsaaklik geblyk te wees. Hierdie aanpak is deur sy oeuvre genoodsaak. Leroux het as skrywer hom (intuïtief?) verset teen die gangbare literêre opvatting van outonomie. Dit is eers die afgelope paar jare dat die begrip *intertekstualiteit* inslag gevind het en besef is dat outonomie in ekstremiteit toegepas, onhoudbaar is. Leroux was as skrywer dus die literêre *kritiek* (in die sin van *teorie*) vooruit gewees.

Dit is myns insiens kenmerkend van die goeie skrywer dat hy nooit presies sal voldoen aan 'n verwagtingspatroon nie, hom nooit sal laat voorskryf deur teoretici nie, maar voortdurend bakens sal versit. Dit kan uiteraard op verskeie maniere gebeur; Leroux se enorme oorspronklikheid setel bv. ook nie net in sy sikliese werkwyse nie. Dit is egter so dat Leroux se oeuvre verreikende implikasies gehad het. Kritici het met nuwe oë na die roman begin kyk en die besef het posgevat dat Leroux se werk hoë eise van vakkundigheid stel aan kritici. Soos in die geval van Opperman in die poësie, het Leroux se prosawerk die gehalte van kritiek positief beïnvloed. Wanneer die eerste Leroux-kritici se besprekings geplaas word naas meer resente besprekings, kan daar met reg gesê word dat daar bykans 'n teoretiese paradigma-wisseling plaasgevind het.

---

6. Maatje, Frank C.: *Literatuurwetenschap* - grondslagen van een theorie van het Literaire werk, Oosthoek, Utrecht, 1974, vierde druk: Bohn, Scheltema & Holkema, Utrecht, 1977.

7. Oversteegen, J.J. in *Literair Lustrum 2*, Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966 - 1971, samengesteld door Kees Fens, H.U. Jessurun-d'Oliveira en J.J. Oversteegen, Athenaeum - Polak en Van Gemep, Amsterdam, 1973, pp. 92 en 93.

Die grondpatroon van Etienne Leroux se siklus van siklusse

Dit is teen hierdie tyd al bekend dat die Jungiaanse psigologie die grootste enkele verwysingsveld in Leroux se oeuvre is. F.I.J. van Rensburg het hiervan 'n duidelike oorsig gegee in sy artikel "Etienne Leroux as siklusbouer"<sup>9)</sup> waarin trouens die buitelyne van hierdie onderhawige studie reeds helder getrek is.

Sekere basiese begrippe in die Jungiaanse psigologie figureer deurgaans in Leroux se oeuvre. Die psigiese energie (libido) is die dryfkrag in alle lewe. Dit beweeg in die menslike psige op grond van die beginsel van spanning tussen teenoorgesteldes; na die Bewuste, d.i. *progressie*; na die Kollektiewe Onbewuste, d.i. *regressie*. By versteuring van hierdie balans, deur 'n hindernis aan die kant van die Bewuste, keer die libido hom na die diepste lae van die Kollektiewe Onbewuste. Vervolgens keer die libido terug na die Bewuste met argetipiese materiaal uit die Kollektiewe Onbewuste. Die argetipes is nie veranderbaar nie en as 'n vaste patroon word hulle deur 'n simbool as't ware getransformeer tot 'n kultuurverskynsel<sup>10)</sup>. Simbole is dus veranderbaar en vanweë die rusteloosheid van die libido bestaan daar haas 'n noodwendigheid van enige verandering.

In Leroux se oeuvre is daar talle voorbeelde van verkeerde simbole (vgl. die talle gefabriseerde simbole en mites, bv. in *Die derde oog*). Daar moet dus telkens gesoek word na geskikte simbole, en dit impliseer dat die oue verlaat moet word en dikwels gewelddadig vernietig moet word (18 - 44 bv.). Die mens moet dus telkens sy eie paradys skep deur die goddelike binne in homself te ervaar. Die soeke na volkomenheid, "that mysterious entity the whole man", word deur Frieda

---

9. *Standpunte*, op. cit., pp. 13 - 26.

10. Leroux, Etienne: "Die mens en veral die skrywer op soek na die lewende mite", op.cit., p. 72.

Fordham verwoord as "the forging of a link between the conscious and the unconscious aspects of the psyche. The experience could also be formulated as the finding of the God within or the experience of the archetype of the self."<sup>11)</sup>

Dit is geen wonder nie dat die knolskrywer in die derde siklus tot hoofkarakter gepromoveer word nie. "In hierdie tye waar die simbole verswak, waar ons te midde van die proses van transformasie is, wagtende op die hergeboorte, lewer die skrywer miskien die grootste diens deur alle moontlike materiaal te voorskyn te bring."<sup>12)</sup> Die knolskrywer besef ten slotte eers wat Gysbrecht Edelhart ook besef in *Die Mugu*: hergeboorte kom nie maklik nie, dit is 'n lydensweg, immers "die onaangename, pynlike proses van in jouself keer is die enigste metode."<sup>13)</sup> Deurdat hy oplaas die Goddelike opdrag hoor en gehoor daaraan gee, beteken dit ook dat hy op die drumpel staan van hergeboorte as mens en skrywer.

#### Die romansiklus in kontekstuele verband

Daar bestaan verskeie romantrilogieë in Afrikaans bv. *Die bergstroom ruis*, *Vlam van die Suurveld* en *En die wawiele rol* (D.F. Malherbe); Elizabeth Vermeulen se *Temmers van die Noordweste*, *Stormlaagte* en *Elsa*, en Jochem van Bruggen se *Ampie*-trilogie. In die meer kontemporêre literatuur is Jan Rabie se *Bolandia*-reeks en F.A. Venter se *Groot Trek*-tetralogie voorbeelde van groter romangehele in Afrikaans.

Die aard en omvang van Leroux se siklus kan die beste geïllustreer word aan die hand van 'n vergelyking met 'n verteenwoordigende reeks romans uit en die ou en die kontemporêre Afrikaanse prosa.

---

11. Fordham, Frieda: op. cit., p. 76.  
p. 76.

12. Leroux, Etienne, op. cit., p. 79.

13. Ibid., p. 76.

Die *Ampie*-trilogie sentreer in die karakter van Ampie, wie se persoonlikheidsontwikkeling hierin verwoord word. Hy vorm dus ook die sterkste bindende faktor in hierdie reeks. Die *Ampie*-trilogie is los van bou, maar dit is gevaarlik om te beweer dat 'n mens "by voorbaat (kan) verwag dat die struktuur van die geheel nie besonder heg sal wees nie" omdat Van Bruggen nie "vooraf 'n duidelike plan in gedagte gehad het nie".<sup>14)</sup> Benewens die feit dat dit 'n ongeoorloofde sprong van die werk na die *konkrete outeur* is, hou Kannemeyer ook geen rekening met die feit dat 'n siklus tot stand kan kom deur middel van *retrogressiewe* binding nie. Dit was bv. die geval met die eerste Leroux-trits.

Kannemeyer tipeer die hele reeks as "sosiale didaktiek".<sup>15)</sup> As slagoffer van milieu en erflikheid is Ampie die tipiese protagonis van die naturalistiese roman waarin die sosiale aanklag altyd 'n belangrike rol speel. En dit bring 'n mens onwillekeurig by Emile Zola, in wie se romanreeks (die Rougon-Macquart-reeks) 'n hele era gestalte kry en gekritiseer word. Hoe Leroux se romans ook al esoteries en subtiel mag lyk naas dié van Van Bruggen, dit is nog steeds 'n saga van 'n tyd gekenmerk deur 'n duidelike (didaktiese) standpuntinname.

Kannemeyer vind die Staander-geskiedenis in die eerste boek onfunksioneel: "Gedeeltelik is hulle ekonomiese agteruitgang dus 'n voorbereiding vir hulle latere intrede, maar dan is dit 'n eenheid wat binne die trilogie (en nie binne die eerste deel alleen nie) geldig is."<sup>16)</sup> Dit impliseer dat opname in 'n groter geheel nie die evaluering van die enkelwerk raak nie. Ek glo dat dié uitgangspunt in die bespreking van *Isis* weerlê is.

---

14. Kannemeyer, J.C.: *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, Academica, Kaapstad en Pretoria, 1978, p. 187.

15. Kannemeyer, J.C.: *Jochem van Bruggen*, Monografië uit die Afrikaanse letterkunde, Nasau Bpk., Kaapstad, ens., 1965, p. 8.

16. *Ibid.*, p. 10.

F.A. Venter se tetralogie is 'n meer gepaste vergelykingsbron. T.T. Cloete vind dit 'n siklus wat vir sy lengte goed gebou is.<sup>17)</sup> Die siklus bestaan syns insiens uit (vier) romans wat elk 'n eie sentrerende struktuur het, hoewel dit verbande met die ander romans aangaan. As reeks met 'n sterk ontwikkelende aard is daar telkens gevarieerde herhalings en omsettings van vorige romanaspekte. Die grondplan van die siklus is volgens hom reeds in die eerste roman gegee: "Daar kom géén dinge in die vervolgomans wat nie reeds ontkiem het in die eerste roman nie. Die reeks bly getrou aan homself."<sup>18)</sup> Dit lyk my nie 'n noodsaaklike kriterium nie. Wanneer daar 'n romanreeks bestaan van bv. nege boeke, mag dit wees dat die negende roman talle elemente bevat wat dalk nie in nommer een figureer nie. Dit is soos 'n ketting waarvan die begin- en eindskakel grootliks verskil, maar tog onlosmaaklik verbonde bly as gevolg van die tussenskakels. Daar moet egter 'n noodsaaklike stofverdeling wees.<sup>19)</sup> Cloete se opmerking ten aansien van die romansiklus se basiese struktuur kan eweneens op die werk van Leroux van toepassing gemaak word: "Dieselfde dinge kom bv. keer op keer terug. Dit gebeur dat telkens weer voor begin (word). (...) In hierdie herhaling, hierdie weer terugkeer van dieselfde dinge (stilisties beteken dit ook die terugkeer van dieselfde woorde en frases) lê natuurlik ook 'n duidelike tydsmoment. Niks mensliks is ewig nie."<sup>20)</sup> Ook Leroux se werk druk die tydelikheid van aspekte van die menslike bestaan uit: die liggaamlike, simbole, mites, ens. Een van die basiese temas in sy werk is die ewige menslike soektog na sin; op ironiese wyse is juis soeke 'n durende gegewe. Die prosa-siklus druk dus ook by voorkeur 'n proses van wording (of verwording) uit.<sup>21)</sup>

---

17. Cloete, T.T., op.cit., p. 84.

18. Ibid., p. 20. Cloete gebruik ook elders in sy studie (p. 7) romanreeks as sinoniem vir romansiklus.

19. Ibid., p. 8.

20. Ibid., p. 21.

21. Sien Hoofstuk 1 van die onderhawige studie.

By Venter is elke roman "'n soort herhaling van die vorige(s), 'n herhaling wat nie verarmend werk nie, maar epies vervullend."<sup>22)</sup> So korrigeer die laaste romans die vorige; Cloete noem dit daarom 'n gevarieerde herhaling en dikwels omkering van sake. Hieruit is dit duidelik dat hoewel Venter se afsonderlike romans dus in hulleself geslote is, opname in 'n groter verband hul onderlinge betekenis verander en selfs aanvul. Ons ondersoek het getoon dat dit ook die geval met Leroux se siklus is.

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat daar 'n opvallende ooreenkoms is tussen Venter en Leroux se siklusse. Die vroeër geformuleerde siklusdefinisie wat in hierdie ondersoek as werkhipotese gebruik word, sou sonder veel moeite van toepassing gemaak kon word op Venter se werk. Dit hou egter nie in dat daar geen verskille bestaan nie. Anders as Venter, probeer Leroux nie om 'n historiese tydperk te rekonstrueer en dikwels te interpreteer nie. Leroux se negelukkig is weliswaar 'n vrye dokumentering van 'n era (*Die eerste lewe* = +1930-1940, *Sewe dae* = +1960; *Isis* = 1969, *Na'Va* en *Die derde oog* is toekomsvisioene), maar dit is veel meer. Naas diagnoseer wil dit ook genees: bykans elke roman wil die weg aandui na die lewende mite. Leroux is veel meer geïnteresseerd in die psigiese wêreld van die moderne mens as in die reële werklikheid waarin sy bestaan hom voltrek. 'n Ondersoeker soos P.H.Swanepoel het aangetoon hoe selfs noukeurige beskrywings van die empiriese ruimte in Leroux se werk telkens in diens staan van simbolisering.<sup>23)</sup>

Leroux se werk sentreer ook nie soos dié van Van Bruggen en in 'n mindere mate Venter, in 'n sentrale karakter of stel karakters nie. Dit is veel eerder romanmatige voorstellings van karaktertipes: in die eerste siklus staan die *buitestaandersfiguur* sentraal, dikwels in konfrontasie met groepe. In die tweede siklus word die *meturgeman* ten tonele gevoer.

---

22. Cloete, op. cit., p. 64.

23. Swanepoel, P.H., op. cit., 1974.

Dit is sy taak om die buitestaanderfiguur te begelei in sy poging tot inskakeling by kollektiwiteit. Hierdie individue staan in die tweede trits in 'n ander verhouding tot die gemeenskap want hul hergeboorte dui telkens ook die weg aan vir die gemeenskap. Die in-diens-staan-van word in die tweede trits dikwels ook slagoffer-word-van en dit is nie vreemd dat 'n hele paar karakters sterf of ondergaan vir die gemeenskap nie: Adam Kadmon, Gudenov en De Goede. In die derde siklus waan die neofiet hom nou die hiërofant, Le Mat speel die rol van Hermes, kortom: die buitestaander waan homself 'n Messias-figuur wat redding vir die gemeenskap (en homself) kan bring deur sy skryfdaad. So val die eerste en tweede siklusse saam in die figuur van die knolskrywer, die sentrale personasie in die derde siklus.

Die skakeling tussen Leroux se romans is ook veel komplekser as dié van Venter. Vorige romans word gedurig aangevul en in-perspektief-gestel, soos ook by Venter, maar boonop word hulle geïnterpreteer, geëvalueer, gerelativeer, gesatiriseer en geïroniseer. Cloete wys op die feit dat *Bedoelde land* bv. *retrospektief* standpunt inneem ten opsigte van die ander romans in die tetralogie.<sup>24)</sup> *Retrospeksies* en *prospeksies* is ook skering en inslag van Leroux se romansiklus maar dan bedoel ek met hierdie terme vooruit- en terugwysings waarsonder 'n leser aspekte van die enkelwerk nie kan interpreteer nie: dit is die noodsaaklike invul van 'n hiaat of "wit plek".

Uit Cloete se voortreflike bespreking van Venter se romantetralogie is dit duidelik waarom hy *siklus* en *reeks* as sinonieme begrippe hanteer. Venter se werk kombineer aspekte van beide soorte. Benewens die sikluseienskappe soos vroeër aangedui, lyk sy tetralogie ook op 'n reeks vanweë die streng chronologiese gang en die verdeling van stof onderling wat saamhang met historiese fases. Indien die historiese stof en die verhaal daaromheen soos dit in enige van die vier romans

---

24. Cloete, op. cit., p. 61.

verwoord word, geresumeer word vir enige leser, sou hy die orige drie romans sonder werklike probleme kon lees. In die geval van Leroux se werk sou dit 'n ontsettende verskraaling meebring want Leroux se siklus is ook wat betref styl, toon en struktuur 'n evoluerende geheel: *Isis* is gevarieerde voortbouing op *Die Mugu*, *Hilaria* se parallelle struktuur word deur die knolskrywer nagevolg, ens.

Belangrike skrywers wie se gehele oeuvre een groot geheel vorm, is my onbekend. Hoewel daar verskeie skrywers is wat hul hand gewaag het aan groter prosagehele, bv. Zola, Couperus, Michels, e.a. is die *Alexandria Quartet* van Lawrence Durrell vergelykbaar met Leroux se negelukkig vanweë die gekomponeerdeheid en visionêre wat daarin beslote is. As samehangende tetralogie voldoen dit aan baie van die vereistes vir 'n siklus. Durrell se werkwyse verskil egter tog wesenlik van dié van Leroux. Dieselfde persone en gebeurtenisse word naamlik telkens vanuit 'n ander standpunt beskryf. Dit is daarom verwant aan die perspektiefroman (*As I lay dying*, *De Metsiers*, *Menuet*, ens.),<sup>25)</sup> hoewel groter van opset. 'n Ander opvallende verskil lê op 'n vlak buite die teks, nl. met dat Durrell se vierluik: *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* en *Clea*, slegs 'n deel uitmaak van 'n omvangryke oeuvre, terwyl Leroux naas sy siklus slegs enkele korter prosawerke gepubliseer het.

In Leroux se negelukkig bekleed die laaste siklus 'n sentrale plek, ook vanweë die feit dat dit die res van die negelukkig saamvat. 'n Sleutelterm t.o.v. hierdie siklus is "gekomponeerdeheid". Hierdie term asook verwante terme soos "musikale konstruksie" het dikwels voorgekom ten tye van die ontleding van hierdie siklus. Die beste vergelykingsbron wat hierdie siklus betref, is inderdaad ook 'n musikale komposisie, te wete Richard Wagner se tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Die tweede gedeelte, *Die Walküre*, fungeer al vroeg as

---

25. Onderskeidelik deur William Faulkner, Hugo Claus en Lous Paul Boon.

verwysing in 18 - 44. Brünhilde word tot maagdelikheid verdoem deur haar vader Wotan, waaruit sy alleen verlos kan word deur die toetrede van 'n vreeslose held, Siegfried (die knolskrywer neem sy vrou weg by haar slagtersvader wat sy eie dogter bloedskendelik begeer). Brünhilde verraaï haar geliefde, versoorzaak sy dood en sterf oplaas 'n vlammedood (die knolskrywer word telkemale verraaï deur sy vrou wat hom ten slotte psigies onvolkome agterlaat wanneer sy soos Brünhilde selfmoord pleeg). Daar is ander frappante ooreenkomste wat terselfdertyd bindend fungeer: die geslepe knolskrywer is Mercurius en Loki; sy tante is Freia, godin van jeug en lente, en Persephone. Leroux gebruik dus veral die drie laaste dele : *Die Walküre*, *Siegfried* en *Die Götterdämmerung*, wat ook nog in *Na'Va* 'n rol speel (vgl. die Mansion / Walhalla wat in vlamme uitbars). Wagner se werk het verskeie interpretasies ontlok. In die eerste plek is dit 'n felle kritiek op die materialisme van sy eie tyd,<sup>26)</sup> 'n tema wat reg deur Leroux se oeuvre weerklink (vgl. die knolskrywer en die slagtersvader wat albei ondergraadse produkte verkoop in verhewe verpakkings...; Julius Johnson as ontredderde miljoenêr in *Na'Va*, oom George se uitdeel van geld, ens.) Wagner idealiseer die heroïese ideaal en vitalisme van Nietzsche terwyl Leroux se laaste trits die einde van hierdie fase beskryf en "dondergode" onomwonde as anachronismes in in ons eie tyd bestempel. Tog is daar 'n dieper ooreenkoms: die Siegfried-verhaal "points the moral that the supreme manifestations of human achievement are to be won only by abnegation and high courage".<sup>27)</sup> Die knolskrywer neem afstand van sy rol as held, stap verby die geweer (geweld), maar toon tog moed in sy aanvaarding van 'n goddelike opdrag. Leroux se siklus ontwikkel die idee dat die moderne mens sy eie heil moet uitwerk deur op soek te gaan na psigiese integrasie. Hierdie lydensweg is heldhaftig, maar as *imitatio Christi* is dit ontdaan van die hubris van 'n mens wat hom 'n God waan.

---

26. Leroy, L. Archier: *Wagner's Music Drama of the Ring*, Noel Douglas, London, ongedateerd, p. 55.

27. *Ibid.*, p. 60.

... die deel van hierdie studie is evaluerende  
... sigte van die afsonderlike werke nooit  
... egter nie voldoende om Leroux se werk  
... te plaas en sodoende implisiet te evalu-  
... en Warren sê: "The element of size or  
... , not of course for itself but as making  
... in the intricacy, tension, and width  
... 'major' work, or a 'major' genre, is one of  
... cannot deal with this factor as simply as  
... critics did, we cannot dismiss it : we can  
... must be economical, that the long poem  
... return for its space more than it used."<sup>2</sup>  
... ook geldig wat betref die prosasiklus

... maar geen logiese basis vir evaluasie is  
... teërs so verskillend soos 'n Marxis en  
... stellingheid kom tot totaal teen=  
... en dikwels interpretasies) van een en  
... gesien algemeen aanvaar word dat daar  
... intrinsieke waarde bestaan of dan in elk  
... kenbaar gemaak kan word nie,<sup>29)</sup> sal  
... hê in hul konklusies mits dit konsis=  
... Hoewel daar wel oor die kriteria gedeba=  
... geen voorkeur egter bewys word nie.

... in sy artikel 'n metode ontwikkel om  
... tussen verskeie literêre teorieë en in die  
... hul organisasie en onderliggende waarde=

---

... A.: *Theory of Literature*, Penquin Books,  
... 1968, p. 243.

... Problem of Generalization and the Procedure of  
... *Neophilologus*, vol. LVIII, no. 3, July 1974

Die aard, funksie en evaluering van letterkunde hang nou saam. Dit is daarom nodig om eers die begrip letterkunde te definieer alvorens gesê kan word wat *goeie* letterkunde is. Hoewel literêre gebruike en konvensies mag verskil volgens tyd en plek, het hulle altyd ten doel om geïntensiveerde waarneming tot gevolg te hê.<sup>30)</sup> Hierdie waarneming kan te weeg gebring word deur beklemtoning van die fiktiewe aard van letterkunde of byvoorbeeld deur die organisasie van die werk. Dit beteken dat die literêre teks in die een of ander opsig moet afwyk van die omgangstaal, van die heersende literêre konvensies, ens. Hoewel die visie van Fokkema volgens sy eie woorde slegs 'n hipotese verteenwoordig, is dit tog 'n stap in die rigting van veralgemening wat 'n belangrike vereiste vir wetenskaplikheid is.

Fokkema wys pertinent op die skeibaarheid van die interpretatiewe en evaluatiewe momente veral op grond van die twee asse wat Jakobson onderskei, te wete die *paradigmatiese* en *sintagmatiese asse* : "Interpretation deals primarily with the syntactic and semantic contiguity of the text; evaluation is involved, among other things, with the principles of selection on the basis of which the text has been organized (the value system of the author), and with the criteria that underlie the reader's, including one's own judgement (the value system of the reader). Evaluation is the judgement of a particular choice."<sup>31)</sup> Wanneer evaluasie werklik 'n doel wil dien, moet die onderliggende waardesistiem kenbaar gemaak word - die kriteria is van beslissende belang.

'n Mens kan Fokkema se argumentasie sô opsom: waarde is relationeel. Evaluasie is gebaseer op kriteria wat eienskappe van die objek wat geëvalueer moet word, in ag neem, en hierdie eienskappe is kenbaar as die objek dit is. Die probleem setel egter in die vraag : wat was eerste, die kenbare eienskappe van die objek of die evaluatiewe kriteria?

---

30. Fokkema, *op.cit.*, p. 255.

31. *Ibid.*, p. 262.

By 'n deduktiewe/normatiewe sisteem (die norme word as ge-  
gewe beskou) kan nie bepaal word of die a priori-norme reg  
of verkeerd is nie. By 'n induktiewe model is dit anders  
gesteld: "now value judgements cannot be considered correct  
or incorrect on the basis of their conforming (or not) to  
evaluative criteria, since these criteria are thought to be  
derived from these very value judgements..."<sup>32)</sup>

Met ander woorde: die hipotetiese status van evaluerende  
kriteria word aanvaar en daar kan nagegaan word of waarde-  
oordele wat gebaseer is op hierdie kriteria, korrek is of  
nie. Daar is nog weinig gedoen om verskillende waardesis-  
teme naas mekaar te plaas en te vergelyk op wetenskaplike  
vlak. Fokkema sê egter onomwonde dat 'n literêre waardesis-  
teem wat bv. meesterwerke weer uit sy sisteem, summier ver-  
werp behoort te word.

Uit die voorafgaande blyk dit dat daar geen eenstemmigheid  
bestaan ten opsigte van die benadering en definiëring van die  
literêre werk nie. Aangesien letterkunde 'n onvoltooide  
korpus is, kan daar slegs 'n hipotese ten aansien van die  
term *literêre werk* geformuleer word. 'n Bruikbare defini-  
sie is die volgende: *'n literêre werk is 'n gestruktureer-  
de taal-entiteit wat betekenis dra, wat nie eweredig gelyk  
is aan enige stel omstandighede in die empiriese werklik-  
heid nie en wat lei tot gefintensiveerde waarneming by 'n  
resipiënt.*

In die deels gedateerde *Theory of Literature* is die hoof-  
stuk oor evaluering steeds bruikbaar asook Austen Warren  
se evaluatiewe triade: *eenheid, kompleksiteit en inten-  
siteit*. Uitgaande van Stephen Pepper se organistiese kritiek  
verwoord Warren sy kriterium as inklusiwiteit, "'imaginative  
integration' and 'amount (and diversity) of material inte-  
grated. The tighter the organization of the poem (lees ook:

---

32. Ibid., p. 265.

literêre werk), the higher the value according to formalistic criticism, which indeed often limits itself in practice, to works so complex of structures as to need and reward exegesis."<sup>33)</sup>

Warren brei vervolgens sy kriterium uit: as werklike amalgamasie plaasvind, styg die waarde van die gedig / literêre werk in direkte verhouding tot die verskeidenheid van die materiaal; *eenheid* is die kriterium, en daarom is 'n werk as geheel gaaf of swak.

Volgens Warren is die werk "not only a cause, or a potential cause, of the reader's 'poetic (literary) experience but a specific, highly-organized control of the reader's experience, so that the experience is most fittingly described as an experience of the poem/(literary work)."<sup>34)</sup> (My invoegings, H.P.v.C.). Dit beteken dus dat evaluasie volg op elemente wat aantoonbaar in die literêre teks aanwesig is, en deur enige kompetente leser gerealiseer kan word.

Wat evaluasie in die geval van Leroux se oeuvre nog moeiliker maak, is die feit dat sy werk beoordeel moet word as 'n spesifieke literêre vorm, nl. die prosasiklus. Hoewel ons siklus-definisie slegs hipotetiese status het, is dit van dieselfde rangorde as bv. *kortverhaal*, *novelle*, *roman*, ens. wat ewe-eens moeilik-definieerbare begrippe is. Op grond van ons siklusdefinisie en definisie van die literêre werk kan ons ten slotte konkludeer dat:

- Leroux se negelukkig 'n geheel van dele is van groot *kompleksiteit*, maar met 'n verrassende *eenheid*,
- hoewel hierdie "saga van die moderne tyd" (Van Rensburg) die wordingsproses van die moderne mens deur verskeie eras heen vergestalt, dit nooit in die allegoriese

---

33. Wellek en Warren, op.cit., p. 242.

34. Ibid., p. 249.

versand nie, maar as *poli-interpretable geheel* die leser telekens *verras* omdat literêre verwagtingspatrone telkens op *oorspronklike wyse deurbreek word*.

Magersfontein, o Magersfontein! en daarna

Dit is in Leroux se eie woorde slegs Sigeuners en knolskrywers wat hulle in die rol van goëlaars en sieners waan. Dit is daarom ook op die minste 'n prekêre onderneming om jou uit te spreek oor die toekoms, veral waar dit die werk van 'n skrywer betref wat hom telkens soos die feniks vernuwe. Wat die *aard* van sy werk betref, bestaan daar onsekerheid. Leroux se sikliese bouprinsipe het egter al 'n verwagtingspatroon geskep wat die *omvang* betref.<sup>35)</sup>

*Magersfontein, o Magersfontein!* toon meer ooreenkomste met Leroux se negelukkig as wat 'n eerste lees laat vermoed. Deur die bewustelike in-herinnering-roep van personasies soos Laura, die spookbeminde, De Goede en Juliana Doepels op 'n reekswyse (nie 'n sikliese nie), word die res van die oeuvre lewend gehou. Talle beskrywings in *Magersfontein* roep vroeëre werke op: vgl. bv. "oë wat blykbaar heelwat lyding gesien het" (p. 15) met "dis die oë van iemand wat lyding beter as iemand anders ken" (*Die Mugu*, p. 130). *Die derde oog* word nie alleen latent gehou deur die noem van die naam De Goede nie, ook nie slegs deur De Goede se inkarnasie Le Grange nie, vgl. bv. : "die oog sien waar die woord nie kan kom nie. Die kamera is die Derde Oog" (p. 28). Dieselfde basiese patrone kom ook telkemale in Leroux se oeuvre voor: die dubbelkantigheid van die psige en die bestaan, die tydelikheid van mites en die mens se poging om dit tot permanentie te bring, die psigiese energie wat enige tyd kan uitbars en die mens kan oorspoel, die soeke na sin van die ontredderde mens (Marigold Rosemary). As morele standpuntinname is

---

35. Van Rensburg, F.I.J. het bv. by twee geleenthede 'n trilogie in die vooruitsig gestel: "Leroux bring nie wat hy beloof het", *Die Beeld*, 9 November 1969 (oor *Isis*) en meer tentatief in 'n bespreking van *Magersfontein, o Magersfontein!* (*Skrywers en Boeke*, 18.11.1976, SAUK-tekst, p. 5.)

Leroux se werk (óók in *Magersfontein*) sterk satiries gerig.<sup>36)</sup> Die parodie, burleske en ironie word voortdurend gebruik as relativerende middele: *Magersfontein* se oppervlakte-verhaal is sonder twyfel die banaalste uitbeelding van die geperverteerde moderne bestaan. Ek glo dat hierdie jukstaponering van bo- en onderlaag en die kontras wat daaruit voortvloei, gevaar kan inhou vir Leroux. As dit meer ekstrem voorkom as in *Magersfontein* kan die dieperliggende visionêre laag nie meer die bolaag balanseer nie.<sup>37)</sup>

As die driedeling stof-tema-idee as gerieflike onderskeiding hanteer word, kan die volgende by wyse van voorspelling geformuleer word. Die skrywer se oeuvre kom te staan binne 'n sekere periode (vgl. Skema I) wat sekere seleksie- en kombinasieprinsipes op hom *mag* afdruk. Totaal vry is hy egter nie: 'n werk soos *Ampie* is ondenkbaar binne die huidige literêre klimaat. Leroux se werk staan binne die modernisme/post-modernisme.<sup>38)</sup> Fokkema onderskei 'n sintaktiese en semantiese komponent binne 'n periodekode: "The syntax determines the relations between the literary signs characteristic of the period code. One may describe the syntax of a period code as a hierarchical order of selective and organizing principles which control the selection and combination of literary signs in the texts of the periode code."<sup>39)</sup> Die hoofordeningsprinsipe van die modernisme is die besef van die verteller dat sy vertelpunt slegs 'n voorwaardelike of hipotetiese basis het, aldus Fokkema. Die semantiese komponent, die leksikon van die modernisme is volgens hom: "bewuswording, observasie, onthegting". Dit is trefwoorde uit die oeuvre van Leroux. Self sê hy: "Vir my gaan dit enkel

---

36. Vgl. Botha, Elize: "Omsendbrief (aan persone wat navraag gedoen het oor die bekroning van *Magersfontein, o Magersfontein!*)" S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns, 8 Junie 1979.

37. *Ibid.*, p. 4 oor die boodskap in *Magersfontein*.

38. Sien Van Coller, H.P., doktorske skripsie 1975, p. 90 e.v.

39. Fokkema, D.W.: "Method and Programme of Comparative Literature", Openbare voorlesing, Internasionale Colloquium on Comparative Literature, Bucearest 13 - 15 September 1974, p. 10.

en alleen oor die kwessie van vervreemding of 'alienation' wat deesdae 'n modewoord geword het maar wat vir my tog belangrik is."<sup>40)</sup> Leroux se latere opmerkinge ten opsigte van die immer voortdurende botsing van die wit en swart nar; Klassisisme en Romantiek<sup>41)</sup> beteken dat orde en chaos altyd 'n grondgegewe in sy oeuvre was, en glo ek, sal bly.

Spekulasie is natuurlik literatuurwetenskaplik irrelevant. Waarvan ek egter oortuig is, is dat *Magersfontein*, nieteenstaande sy binding met vroeëre werke, 'n nuwe rigting aandui wat betref sekere aspekte te wete *satire*, *vertelpunt*, *sosiale didaktiek* en *mitologisering*.

*Magersfontein* wek die verwagting dat Leroux op weg is na "ope" strukturering, minder *mitologisering* en 'n doelbewuste *beweging na eietydse mites*. In 'n koerantonderhoud verklaar hy dat sy nuwe roman handel oor 'n smous.<sup>42)</sup> 'n Mens sou kon beweer dat die smous die Suid-Afrikaanse argetipiese reisiger is, immer op weg. Uit sy stofkeuse blyk dus al dat sy werke hoe later hoe meer Suid-Afrikaans-gerig word.

*Magersfontein* is 'n veel direkter *satiriese* werk waarin die satiriese objekte dikwels openlik aangeval word. Die rustige skrywer wat hom vroeër intellektueel verweer het teen beskuldigings van onbetrokkenheid,<sup>43)</sup> beskou *satire* nou as iets waarmee jy moet doodmaak.<sup>44)</sup> Direkter *satire* kan egter

---

40. Leroux, Etienne, : "Tegniese, temas en toekomsplanne" in *Die Sestigters* (red.) J. Polley, Human en Rosseau, Kaapstad en Pretoria, 1973, p. 135.

41. Leroux, Etienne: *Wat beteken vernuwing in die prosa vandag?* (N.P. van Wyk Louw-gedenklesing), RAU, Johannesburg, 1973, p. 14.

42. "Met satire moet jy bedoel om dood te maak - Leroux", *Beeld*, 27 Maart 1980.

43. In *Kol*, jg. 1, Augustus 1968 het André P. Brink, Leroux by implikasie verwyt van onbetrokkenheid met betrekking tot die Suid-Afrikaanse politieke en sosiale werklikheid. In die volgende uitgawe verweer Leroux hom teen hierdie beskuldiging deur te sê dat hy op "esoteriese" manier altyd die "ondergrond peil om te sien waar die mutasie ont-kiem..."

44. *Beeld*, 27 Maart 1980.

ontaard in blatanter satire. In *Magersfontein* behou Leroux die ewewig deur sy *ironiese* distansie en sy subtiel-wisselende fokalisasie (*vertelpunt*).

Leroux was van die begin 'n sosiale kommentator,<sup>45)</sup> soveel meer so in *Magersfontein* wat die eietydse oppervlakkigheid aan die kaak stel. In sy blatanter satirisering maak Leroux van veel sterker middele gebruik om sy doel te bereik: die gebreke van die satiriese objek word op banaal-skokkende wyse aan die orde gestel in sy poging om deur die satire sanering te bewerkstellig. Die gevare hieraan verbonde is reeds vroeër te berde gebring. Indien Leroux geglo kan word, is *Magersfontein* wel die begin van 'n nuwe siklus. 'n Siklus wat geoordeel aan die beginwerk, direkter wil spreek tot die Suid-Afrikaanse leser. 'n Mens sou slegs kon speku-leer oor die presiese aard van hierdie siklus. Waarvan ek wel oortuig is, is dat 'n nuwe Lerouxwerk weer eens verwagtinge sal deurbreek en literêre bakens sal versit. Dit sluit in prinsipe die siklus is.

---

45. Sien o.a.: Botha, Elize: "Etienne Leroux as sosiale kommentator", *Die skrywer en die gemeenskap*, referate gelewer tydens die sesde vyfjaarlikse landswye skrywerskongres, gehou te Pretoria op 25 en 26 Maart 1976 onder beskerming van Die Afrikaanse Skrywerskring, p. 44 e.v., feitlik onveranderd oorgeneem in *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*, op. cit., p. 457 e.v.

BIBLIOGRAFIE

- Aalders, C., Plokker, J.H., en Quispel, G.: *Jung- een mens voor deze tijd*, Lemniscaat, Rotterdam, 1975.
- Antonissen, Rob: *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg, Port-Elizabeth, Pietermaritzburg. s.j.
- Antonissen, Rob: *Kern en tooi*, Nasou Bpk., Kaapstad, ens., 1963.
- Antonissen, Rob: *Spitsberaad*, Nasou, Kaapstad, ens., 1966.
- Bal, Mieke: *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*, Dick Coutinho, Muiderberg, 1978.
- Beerling, R.F., Kwee, S.L., Mooij, J.J.A., Van Peursen, C.A.: *Inleiding tot de wetenschapsleer*, Bijleveld, Utrecht, 1974.
- Becker, George J. (ed.): *Documents of modern realism*, Princeton University Press, Princeton, 1963.
- Belcher, R.K.: *Grondslae van die sonnetvorm*, H.A.U.M., Kaapstad, 1969.
- Berner, Robert, L.: "Etienne Leroux: A Jungian introduction", *Books Abroad*, Spring, 1975.
- Bjornson, Richard: *The Picaresque hero in European fiction*, The University of Wisconsin press, Madison, Wisconsin, 1977.
- Blackburn, Alexander: *The myth of the Picaro, continuity, and transformation of the picaresque novel 1554-1954*, The University of Carolina Press, Chapel Hill, 1979.
- Blok, W.: *Verhaal en lezer: een onderzoek naar enige struktuuraspecten van "Van oude mense, de dingen die voorbijgaan" van Louis Couperus*, Groningen, 1969.
- Botha, Elize: "Verwysing en vertolking" in Van Heerden, Ernst (red.), *Smal swaard en blink*, Academica, Pretoria, 1966, pp. 28-43.

Botha, Elize: "Etienne Leroux as sosiale kommentator" in *Die skrywer en die gemeenskap, referate gelewer tydens die vyfjaarlikse landswye skrywerskongres, gehou te Pretoria op 25 en 26 Maart 1976 onder beskerming van Die Afrikaanse Skrywerskring*, s.j., pp. 44-54.

Botha, Elize: "Omsendbrief (aan persone wat navraag gedoen het oor die bekroning van Magersfontein, o Magersfontein!)", Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, 8 Junie 1979.

Botha, Elize: "Prosa" in Cloete, T.T.(red.): *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*, Nasou, Kaapstad, ens., 1980.

Brandeis, Irma: *The ladder of vision, a study of Dante's Comedy*, Chatto and Windus, 1960.

Brink, André P.: "Brief" in *KoZ*, jg. 1, nr.1, Augustus 1968.

Brink, André P.: *Aspekte van die nuwe prosa*, Academica, Pretoria en Kaapstad, 1975.

Brink, André P.: *Voorlopige Rapport*, Academica, Kaapstad, 1976.

Brink, André P.: "Bedenklike teorie, flinker praktyk: twee verhandelinge" in *Standpunte*, Derde reeks, Jaargang 30, nr. 6, Desember 1977, p. 49.

Bronzwaer, W.J.M., Fokkema, D.W., en Kunne-Ibsch, Elrud (zamenstellers): *Tekstboek algemene literatuurwetenskap*, Basisboeken, AMBO, Baarn, 1977.

Bronzwaer, W.: "Implied author, Extradiegetic Narrator and Public Reader: Gérard Genette's narratological model and the reading version of *Great Expectations*" in *Neophilologus*, 17 (1978), pp. 1-19.

Bronzwaer, W.: "Focaliseren of vertellen?" in *Forum der Letteren* 20, nr. 3, Februarie 1967, pp. 58-61.

Buning, Tj.: "'n Poging tot insig en begrip" in *Standpunte*, jg. 20, nr. 3, Februarie 1967, pp. 58-61.

Campbell, Joseph: *The hero with a thousand faces*, New York, Meridan Books, 1958.

*Cassel's Encyclopaedia of World Literature*, Steinberg, S.H. (ed.), revised and enlarged in 3 volumes, vol. I, 1973.

Chatman, Seymour: *Story and discourse, narrative structure in fiction and film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1978.

Cirlot, J.E.: *A dictionary of symbols* Routledge and Kegan Paul, 1962.

Cloete, T.T.: "Speurverhaal geskoei op lees van *Silbersteins*" in *SAUK-Bulletin*, 23 September 1964, p. 4 e.v.

Cloete, T.T.: *Kaneel*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, ens., 1970.

Cloete, T.T. : *Tetralogie van F.A. Venter*, Tafelberg-uitgewers, Kaapstad, 1970.

Cloete, T.T. : "Die hipertrofie van die ego in Leroux se *Isis*", in *Tydskrif vir letterkunde*, jg. 14, nr. 2, Mei 1975, pp. 8-25.

Coetzee, Abel: "Die Derde Oog op die Gans-Andere" in *Tydskrif vir letterkunde*, jg. 5, nr. 1, Februarie 1967, pp. 9-18.

De Deugd, Corn. : *Grondslagen der Literatuurwetenschap*, ongepubliseerde voorlesings, Rijksuniversiteit van Utrecht, 1973/4.

De George, Richard and Fernande (ed.): *The structuralists from Marx to Levi-Strauss*, Anchor Books, New York, 1972.

Dekker, G.: *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, ens., 1974.

Deudney, Edna: *Die siklus as kompositoriese probleem met besondere verwysing na twee siklusse van D.J. Opperman*, ongepubliseerde MA-verhandeling, November 1971.

Du Plessis, P.G.: "Etienne Leroux" in Nienaber, P.J. (red.), *Perspektief en profiel*, Afrikaanse Pers-Boekhandel, Johannesburg, 1969, pp. 598-612.

Eco, Umberto: *A theory of Semiotics*, The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1977.

Eliot, T.S.: *Collected poems 1909-1962*, Faber and Faber, London, 1974.

*Encyclopaedia Britannica, Micropaedia*, vol. III, William Benton Publisher, Chicago, 1975.

Eybers, I.H.: "Die interpretasie en betekenis van die boek Hooglied" in *Nederduits Gereformeerde Teologiese Tydskrif*, deel X, nr. 4, September 1969, p. 230 e.v.

Fordham, Frieda: *An introduction to Jung's psychology*, Suffolk, 1970.

Friedman, Norman: "Point of view in Fiction: The development of a critical concept" in *PMLA*, 70 (1955), pp. 1160-1185.

Fokkema, D.W.: "Method and programme of Comparative Literature", openbare voorlesing, International Colloquium on Comparative Literature, Bucarest 13-15 September 1974.

Fokkema, D.W.: "Semiotiek en structuralisme in de Sovjetunie", ongepubliseerde volgstuk, Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap, Rijksuniversiteit van Utrecht, 1975.

Fokkema, D.W.: "The problem of generalization and the procedure of literary evaluation" in *Neophilologus*, vol. LVIII, no. 3, July 1974, pp. 253-272.

Fokkema, D.W. en Kunne-Ibsch, Elrud: *Theories of Literature in the Twentieth Century*, Churst and co., London, 1978.

*Gesprekke met skrywers* (dl. 1): "Etienne Leroux in gesprek met F.I.J. van Rensburg", Tafelberg, Kaapstad, 1971, pp. 40-69.

Grebstein, S.N. (ed.): *Perspectives in contemporary criticism*, Harper and Row, New York, 1968.

- Janssens, Marcel: *Ward Ruyslinck*, Monografieën over Vlaamse Letterkunde, Uitgeverij de Nederlandse Boekhandel, Antwerpen, Amsterdam, 1976.
- Jobes, Gertrude: *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, The Scarecrow Press, New York, Part 1 & 11, 1962.
- Johl, Johann: "Die rol van die dialektiek in Etienne Leroux se 18 - 44 of deur die oog van die Kosak" in *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, Maart 1980, pp. 3-20.
- Jung, C.G.: *Psychological types or The psychology of Individuation*, (translated by H. Godwin Baynes), Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., London, 1926.
- Jung, C.G.: *The integration of the personality*, (translated by Stanley Dell), Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd., London, 1944..
- Jung, C.G.: *Die Beziehungen zwischen dem ich und dem Unbewussten*, Rascher-Verlag, Zurich, vyfde druk, MCML.
- Jung, C.G.: *Psychologie van het onbewuste*, (vertaald door C. Ringeling), Van Loghum Slaterus, N.V., Arnhem, M.C.M.L.
- Jung, C.G.: *The Collected works of C.G. Jung*, Read, Sir Herbert, Fordham, Michael, Adler, Gerhard, (ed.) Bollingen Series, New York, 1957:
- Volume I: Psychiatric studies.
  - Volume 8: The structure and dynamics of the psyche.
  - Volume 9(i): The archetypes and the collective unconscious.
- Jung, C.G.: *Mysterium Coniunctionis*, (translated by R.G.C. Hull), Routledge and Kegan Paul, London, 1963.
- Jung, C.G.: *Herinneringen Dromen Gedachten*, (vertaling door Agaath van Ree, opgetekend en uitgegeven door Aniela Jaffé), Van Loghum Slaterus, 1963.
- Jung, C.G. (ed.): *Man and his symbols*, Aldus Books, London, 1964.
- Kannemeyer, J.C.: *Die stem in die literêre kunswerk*, Nasou, Kaapstad, ens., 1965.

- Kannemeyer, J.C.: *Jochem van Bruggen*, Monografieë uit die Afrikaanse letterkunde, Nasou, Kaapstad, ens., 1965.
- Kannemeyer, J.C.: *Op weg na Welgevonden*, Academica, Kaapstad, 1970.
- Kannemeyer, J.C.: *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*, Academia, Kaapstad en Pretoria, 1978.
- Koen, Renske: "Resensie van *Magersfontein, o Magersfontein!*" *Tydskrif vir Letterkunde*, Februarie 1977, pp. 69-73.
- Larousse World Mythology*, Grimal, Pierre (ed.), Hamlyn, New York, 1973.
- Leroux, Etienne: "Die mens en veral die skrywer op soek na die lewende mite" in Smuts, J.P., (red.) *Woordwêreld: Lessings vandie Afrikaanse Studiekring*, Stellenbosch, 1963, pp. 67-80.
- Leroux, Etienne: "Tegnieke, temas en toekomsplanne" in Polley, J. (red.) *Verslag van die simposium oor Die Sestigste Human en Rousseau*, Kaapstad, 1973, pp. 126-139.
- Leroux, Etienne: *Wat beteken vernuwing in die prosa vandag?*, (N.P. van Wyk Louw-gedenklesing), RAU, Johannesburg, 1973.
- Leroy, L. Archier: *Wagner's music drama of the Ring*, Noel Douglas, London, s.j.
- Levin, Harry: "What was modernism?" in *Refractions. Essays on Comparative Literature*, Oxford University Press, New York, 1966.
- Lindenberg, Anita: 'n *Kentering in die Afrikaanse prosa rondom 1962 - mite-ontginning en vertelpatrone by Etienne Leroux en Dolf van Niekerk*, (deels) ongepubliseerde Ph. D-proefskrif, Universiteit van die Witwatersrand, 1975.
- Lindenberg, E., e.a.: *Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde*, Academica, Pretoria, 1973.
- Lindenberg, Ernst: *Onsydige toets*, Academica, Kaapstad en Pretoria, 1965.
- Lodge, David (ed.): *Twentieth Century literary criticism - a reader*, Longman, London, 1972.

Louw, N.P. van Wyk: *Vernuwing in die prosa*, Academica, Pretoria en Kaapstad, derde uitgawe 1973, oorspronklik 1961.

Maatje, Frank C. : *Literatuurwetenskap - grondslagen van een theorie van het literaire werk*, Oosthoek, Utrecht, 1974 en vierde druk: Bohn, Scheltema en Holkema, Utrecht, 1977.

Malan, Charles: "Die Interaksie van enkele dieptestrata in *Sewe dae by die Silbersteins*" in *Tydskrif vir Letterkunde*, jg. XV, nr. 3, Augustus 1977, pp. 31-42.

Malan, Charles: *Misterie van die alchemis*, Academica, Pretoria en Kaapstad, 1978.

Meij, Koos: "Die tema van *Die Mugu*" in *Klasgids*, jg. 1, nr. 4, Mei 1966, pp. 50-54.

Meij, Koos: "Resensie van 18 - 44" in *Tydskrif vir Letterkunde*, jg. 6, nr. 1, Februarie 1968, pp. 66-68.

Meiring, Eben: "Wagner en 18 - 44" in *Tydskrif vir Letterkunde*, jg. 6, nr. 4, November 1968, pp. 68-71.

*Meyer Grosses konversationis-Lexikon*, Leipzig, en Wenen, Bibliographisches Institut, sesde druk, 1908

Mooij, J.J.A.: "Over de methodologie van het interpreteren van literaire werken" in *Forum der Letteren* (4) 1963, pp. 143-165.

Mouton, M.S.: *Enkele sikliese aspekte in die Welgevonden-trilogie*, MA-verhandeling, Natal, Durban, 1976.

Mukařovský, Jan: *Aesthetic function, norm and value as social facts*, (translated by M.E. Suino), Ann Arbor, Michigan, 1970.

Müller, H.C.T.: "Resensie van *Een vir Azazel*" in *Kriterium*, jg. 2, nr. 3, Oktober 1964, pp. 27-32.

Pollard, A.: *Satire*, The Critical Idiom-reeks, Jump John (red.), Methuen & Co., 1970.

Polley, J. (red.): *Verlag van die Simposium oor Die Ses-tigers*, Human en Rousseau, Kaapstad, 1973.

- Sayers, Dorothy L.: *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine*, Penguin Books, Watson & Viney, Great Britain, reprinted, 1971.
- Schwab, Gustav: *Griekse mythen en sagen*, Spectrum-uitgeverij, Utrecht, Antwerpen, 1975.
- Schaya, Leo: *The Universal meaning of the Kabbalah*, (translated by Nancy Pearson). George Allen and Unwin Ltd., London, 1971.
- Schmid, W.: *Der Textaufbau in der Erzählungen Dostoevskijs*, Fink, Munchen, 1973.
- Scholem, Gershom G.: *On the Kabbala and its Symbolism*, (translated by Ralph Manheim), Routledge and Kegan Paul, London, 1965.
- Smuts, J.P.: *Karakterisering in die Afrikaanse roman*, H.A.U.M., Kaapstad, 1975.
- Smuts, J.P.: "Die verwysingsveld in *Die derde oog* van Etienne Leroux" in *Tydskrif vir letterkunde*, jg. XIV, nr. 2, Mei 1976, pp. 26 - 31.
- Spies, Lina: "Belydenis en gestalte: W.E.G. Louw se 'Die passie van ons Heer'" in *Skanse teen die tyd*, Tafelberg, Kaapstad, 1978.
- Stanzel, F.K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1964.
- Steenberg, D.H.: *Sestigerproblematiek: aanleiding tot 'n Christelike literatuurbeskouing en kritiek*, Pro Rege, Reeks A, Potchefstroom, 1975.
- Steenberg, D.H.: "Een vir Azazel en die tragiese" in Steenberg, D.H. (samesteller) *Rondom Sestig*, H.A.U.M. 1979.
- Strydom, Leon: "Iets oor die 'wat' en 'hoe' van die literatuur" in *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, jg. 15, nr. 5, Desember, 1975, pp. 317-328.
- Strydom, Leon: *Oor die eenheid van die digbundel - 'n Tipologie van gedigtegroepe*, Academica, Pretoria, Kaapstad, 1976.

Sutherland, W.O.S.: *The art of the satirist*, The University of Texas, 1965.

Swanepoel, P.H.: *Ruimtelike plasing as struktuurmoment in die romankuns van Etienne Leroux*, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, P.U. vir C.H.O., 1975.

Swift, Jonathan: *Gulliver's Travels*, Dixon, P. and Chalker, John, (ed.), Penguin, 1967.

Theron, Anita: "Die derde siklus van Etienne Leroux" in *Tydskrif vir Letterkunde*, jg. 15, nr. 3, Augustus 1977, pp. 43-58.

Van Buuren, M.B.: "Focalisatie" in *Forum der Letteren*, 20 (1979) 4 (december), pp. 459-470.

Van Boheemen-Saaf, C.: "Contemporary American literary criticism: A Reconnaissance of its continental connections" in *Neophilologus*, vol. LXIV, no. 1, January, 1980, pp. 1-18.

Van Coller, H.P.: "Drie gedigte" in *Standpunte III*, jg. XXIX nr. 1, Februarie 1974, pp. 17-21.

Van Coller, H.P.: *Die psigologiese en mitologiese agtergrond van 'Die mugu' - 'n vergelykende studie*, ongepubliseerde doktoraal-skripsie, Utrecht, 1975.

Van Coller, H.P.: "Mitiese agtergrond van *Die mugu*" in *Theoria* (Universiteit van Natal), dl. XLIX, Oktober 1977, pp. 61-72.

Van der Kun, J.I.M.: *Handelingsaspekte in het drama*, Anthe-naeum-Pollak en Van Gennep, Amsterdam, tweede druk, 1979.

Van der Walt, P.D.: "Resensie van *Een vir Azazel*" in *Die Taalgenoot*, jg. 33, nr. 11, Oktober 1964, p. 7.

Van der Walt, P.D.: "*Isis Isis Isis* as reisroman" in Steenberg, D.H. (red.), *Rondom Sestig*, H.A.U.M., Kaapstad, 1975.

Van der Walt, P.D.: *Mené Tekel*, Nasionale Boekhandel, Kaapstad, ens., 1969.

- Van Deventer, Suzanne: "Aantekeninge oor *Magersfontein, o Magersfontein!*" in *Tydskrif vir Letterkunde*, Nuwe Reeks XV:3, Augustus 1977, pp. 59-62.
- Van Rooy, C.A.: "Die mitiese patroon en sielkundige grondslag in *Hilaria* van Etienne Leroux" in *Standpunte*, jg. 11, nr. 3, Februarie 1960, pp. 29-40.
- Van Rensburg, F.I.J.: "Etienne Leroux as siklusbouer" in *Standpunte*, jg. 25, nr. 6, Augustus 1972, pp. 13-26.
- Van Rensburg, F.I.J.: "Na'Va - 'n klein triomf" in *Die Hugenoot*, 30 Maart 1973, pp. 90-91.
- Van Rensburg, F.I.J.: *Letterkunde en moderne tyd*, (professorale intrêerede), Publikasiereeks van die Randse Afrikaanse Universiteit, Nr. Az, Johannesburg, 1972.
- Van Rensburg, F.I.J.: "Resensie van *Magersfontein, o Magersfontein!*", *Oor Skrywers en boeke*, S.A.U.K., 18.11.1976.
- Venter, L.S.: "Die religieuse motief in *Die derde oog*" in *Standpunte*, jg. 26, nr. 3, Februarie 1973, pp. 3-11.
- Vermeulen, H.J.: "*Die derde oog* as ghoeroe" in *Standpunte*, jg. 25, nr. 2, Desember 1971, pp. 4-16.
- Viljoen, Louise: *Die verwysingstegniek in Etienne Leroux se derde trilogie: "18-44", "Isis Isis Isis" en "Na'Va"*, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, U.S., Januarie 1979.
- Voltaire: *Candide of het optimisme*, (vertaald door M.J. Prensela), Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam - C, MCMLXX
- Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, Auflage 5, 1969.
- Webster's Third New International Dictionary of the English Language unabridged*, G. Bell and Sons, London, 1961.
- Weisgerber, Jean: "Satire and Irony as means of Communication" in *Comparative Literature Studies*, Vol. X, 1972, pp. 157-171.
- Wellek, R. en Warren, A.: *Theory of Literature*, Penguin Books, 1968.
- Wiehahn, Rialette: *Die Afrikaanse poësiekritiek*, Human en Rousseau, Academica, Kaapstad, Pretoria, 1965.

PRIMÊRE LITERATUUR

- Leroux, Etienne: *Die eerste lewe van Colet*, H.A.U.M., Kaapstad, tweede hersiene uitgawe, 1975.
- Leroux, Etienne: *Hilaria*, H.A.U.M., Kaapstad, tweede druk, s.j.
- Leroux, Etienne: *Die mugu*, H.A.U.M., Kaapstad, hersiene uitgawe, 1974.
- Leroux, Etienne: *Sewe dae by die Silbersteins*, Human en Rousseau, Kaapstad en Pretoria, tiende druk, 1976.
- Leroux, Etienne: *Een vir Azazel*, Human en Rousseau, Kaapstad en Pretoria, 1964.
- Leroux, Etienne: *Die derde oog*, Human en Rousseau, Kaapstad en Pretoria, 1966.
- Leroux, Etienne: *18 - 44*, Human en Rousseau, Kaapstad en Pretoria, 1967.
- Leroux, Etienne: *Isis Isis Isis*, Human en Rousseau, Kaapstad en Pretoria, 1969.
- Leroux, Etienne: *Na'Va*, Human en Rousseau, Kaapstad en Pretoria, 1972.
- Leroux, Etienne: *Magersfontein, o Magersfontein!*, Human en Rousseau, Kaapstad en Pretoria, 1976.