

**DIE ROL VAN DIE DEMONIESE IN *DEN SPIEGHEL  
DER SALICHEIT VAN ELCKERLIJC, MARIKEN VAN  
NIEUMEGHEN EN SEWE DAE BY DIE  
SILBERSTEINS: 'N VERGELYKENDE STUDIE***

deur

**Annebelle Brümmer**

2007014836

Verhandeling ingelewer ter voldoening aan die vereistes vir die  
graad:

MAGISTER ATRIUM

in die

Departement van Drama en Teaterkuns

GEESTESWETENSKAPPE

UNIVERSITEIT VAN DIE VRYSTAAT

Promotor: Prof. N.J. Luwes

Medepromotor: Prof. H.P. van Coller

## **INHOUDSOPGAWE:**

Verklaring	i
Bedankings	ii
Opsomming	iii
Abstract	iv

## **HOOFSTUK EEN**

1. Inleiding	1
2. Navorsingsprobleem en navorsingsvrae	1
3. Doel van die studie	2
3.1 Doel	2
3.2 Doelstellings	2
3.3 Doelwitte	2
4. Die keuse van die onderwerp	3
5. Metodologie	4
6. Dataversamelingsinstrumente	5
7. Omskrywing van begrippe	7
8. Indeling van die navorsingsverslag	8
9. Waarde van navorsing	9

## **HOOFSTUK TWEE: Die Middeleeue, 'n wêreld vol vrees vir die vreemde en onbekende.**

1. Inleiding	10
2. Drama en teateropvoerings se rol in aanbidding en danksegging	17
2.1 Die erflating van Palestina en Rome	17
2.1.1 Die Gutenberg drukstelsel	18
2.1.2 Die voorstelling van Bybelse stories	19
2.2 Die einde van drama in Rome	23
2.3 Wat oorgebly het van Romeinse mimiek en bygelowe	25
2.4 Agtergrond tot die Middeleeue	26
2.5 Die Middeleeuse lewe	26
2.5.1 Pessimisme en die ideaal van die verhewe lewe	27
2.5.2 Die realiteit van die Dood	28

2.5.3	Religieuse denke word visueel	28
2.5.4	Die belangrikheid van simbolisme	29
2.5.5	Die effek van realisme	30
3.	Denkpatrone wat die Middeleeuse drama beïnvloed het	31

### **HOOFSTUK DRIE: Vorme en aanbiedingstyle van die Middeleeuse teater**

1.	Inleiding	33
2.	Binneshuise teater / Drama in die kerk	33
2.1	Moraliteitspele	36
2.2	Mirakelspele	38
3.	Die Liturgie en die Ritueel	39
4.	Verwydering van drama uit die kerk	39
5.	Volksdrama	39
5.1	Toneelspele en ander aktiwiteite by feeste en heilige dae	41
5.2	Liturgiese toneelstukke	42
5.3	Sekulêre toneelstukke	45
6.	Dorpsfeeste	46
7.	Straatteater	47
7.1	Jongleur, towenaars en ander vermaak	50
8.	Waens	50
9.	Minnesangers	51
10.	Ander verhoogtegnieke en stelle buite die kerk	52
11.	Kostuums	54
12.	’n Fokus op die demoniese karakter en die Hel	55
12.1	Predikasie en die Dans van die Dood	58
13.	Spesiale effekte	59

### **HOOFSTUK VIER: Die rol van die Bose in twee Middelnederlandse dramas**

1.	Inleiding	61
1.1	Die Duiwel in die Geestelike Drama	61
1.2	Hiëronymus “Jeroen” Bosch se uitbeelding van die duiwel	63

1.2.1	Agtergrond	63
1.2.2	Kenmerke	65
2.	<i>Den Spieghel der salicheit van Elckerlijc</i>	68
2.1	Oorsprong van <i>Den spieghel der salicheit van Elckerlijc</i>	69
2.2	Die wêreld en struktuur van <i>Den spieghel der salicheit van Elckerlijc</i>	70
2.3	Kenmerke van die laat-Middeleeuse wêreld met betrekking tot <i>Den spieghel der salicheit van Elckerlijc</i>	71
2.4	Genre en karakteruitbeelding in <i>Den spieghel der salicheit van Elckerlijc</i>	76
2.4.1	<i>Den spieghel der salicheit van Elckerlijc</i> as allegorie	76
2.4.2	Karakters as allegoriese figure	77
2.5	<i>Den spieghel der salicheit van Elckerlijc</i> as Moraliteitspel	77
2.6	<i>Mariken van Nieumeghen</i>	82
2.6.1	Agtergrond tot Mirakelspel	82
2.6.2	Tyd en ruimte	82
2.6.3	Wyse van vertelling	83
2.6.4	Tema en motiewe	83
2.6.5	Titel, ondertitel en motto	84
2.7	Intrige van <i>Mariken van Nieumeghen</i>	85
2.7.1	Agtergrond	94
2.7.2	Konteks	95
2.7.3	Teksanalise	96
2.7.3.1	Deel 1 (r.1-328)	97
2.7.3.2	Deel 2 (r.329-646)	102
2.7.3.3	Deel 3 (r.648-1144)	104
2.8.	Dramatis Persona/Karakters	107
2.8.1	Mariken	107
2.8.2	Moenen	110
2.8.3	Ghijsbrecht (Mariken se oom)	111
2.8.4	Die Tante (Moeye)	112
2.9	Bespreking	113
2.10	Afwykinge van die rympatroon	114
2.11	Die spel van Masscheroen	115

2.12	Waardering	115
------	------------	-----

## **HOOFSTUK VYF: Die bose as 'n herhalende element in 'n sestigerroman**

1.	Inleiding	117
2.	Die ritueel van sewe dae in <i>Sewe Dae by die Silbersteins</i>	118
2.1	Die struktuur van <i>Sewe Dae by die Silbersteins</i>	118
2.2	Musikale begrippe wat 'n rol speel in <i>Sewe Dae by die Silbersteins</i>	118
2.3	Intrige	119
3.	Misterie van die Alchemis	121
3.1	Die sesde dag	123
3.2	Die sewende dag	123
4.	Mitologiese- en allegoriese substratum	124
4.1	Religieuse substratum	125
4.2	Psigologiese en alchemistiese substrate	126
5.	Simbolisme	127
5.1	Die gebruik van die simbool	127
5.2	Simbolisme en historisiteit	127
5.3	Simbolisme in die Weste	128
5.3.1	Die Welgevondenlandgoed	128
5.3.2	Onreinheid en reiniging	128
5.3.3	Brutus, die bul	129
6.	Walpurgisnacht en Fuga - die funksie van die eksterne patroon	129
6.1	Die vroue in die biegritueel	130
6.2	Die heksesabbat	131
6.3	Succubi en Incubi	132
7.	Karakters	133
7.1	Die anima en die animus	133
7.2	Henry en Salome	134
7.3	Die moeder	135
7.3.1	Die vrou	136
7.4	Salome	136
7.5	Die ou vrou en haar kleindogter	137

7.6	Mrs Silberstein	139
7.6.1	Mrs Silberstein as heks	139
7.6.2	Mrs Silberstein as 'n Lilith	141
7.6.2.1	Name van Lilith	143
7.6.2.2	Lilith se oorsprong volgens die Zohar	143
7.6.2.3	Lilith en seksualiteit	145
7.7	Die Hertogin	146
7.8	Lady Mandrake	146
7.9	Jock	147
7.10	Dr. Johns en regter O'Hara	148
7.11	Sir Henry Mandrake	149
8.	Beelde en metafore	149
8.1	Naaktheid	150
8.2.	Ooreenkomste met Hiëronymus Bosch	150
9.	Simbole	151
9.1	Uil	151
9.2	Die pilare	152
9.3	Olifant (masker in Sewe Dae by die Silbersteins)	153
9.4	Getal: Sewe	154
9.5	Eleusis	154
10.	Die Middeleeuse opvatting oor Satan in perspektief <i>met Sewe Dae by die Silbersteins</i>	155
11.	Gevolgtrekking	158
12.	Bronnelys	162



## Verklaring

“Ek verklaar dat die verhandeling wat ek hiermee vir die graad Magister Artium (Drama en Teaterkuns) aan die Universiteit van die Vrystaat inhandig, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my aan ‘n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie. Ek doen voorts afstand van die outeursreg in die tesis ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat.”

.....

Annebelle Brümmer

.....

Datum



## Bedankings

Die navorser wil graag die volgende persone bedank:

Professor Nico Luwes en professor Hennie van Coller vir hulle tyd, raad, geduld en motivering tydens die samestelling van hierdie studie.

My ouers, vir hulle motivering en ondersteuning tydens die samestelling van hierdie studie.

## Opsomming

Die navorser het gekyk na die invloede van Romeinse rituele op die Christelike geloof. Na deeglike navorsing het dit geblyk dat die Romeinse invloede nie verlore gegaan het met die bekendstelling van die Christelike geloof aan die res van Europa nie. Die navorser het teruggegaan na ou rituele en bygelowe en gekyk hoe drama (mimiek) uit die rituele ontwikkel het. Dit is egter duidelik dat duiwelse beswyminge en demoniese voorstellings 'n groot rol in dié rituele gespeel het. Die navorser het bevind dat baie van die gelowe met die Christelike geloof vermeng is en na die kerk, in die vorm van teater, oorgedra is. Die demoniese karakter het 'n besondere rol gespeel en daar is baie aandag gegee om die oordrag van die Hel en demone so uitspattig as moontlik te maak.

Die studie het bevind dat die demoniese karakter in die toneelstuk *Mariken van Nieumeghen*, 'n baie prominente rol gespeel het. Die navorser het nog 'n Middeleeuse teks, genaamd *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc*, geanaliseer. Wat baie interessant was, is dat albei tekste ooreenkomste toon met die kunstenaar Hiëronymus Bosch; sy demoniese karakters in sy skilderye, asook sy voorstelling van die dood. Die navorser het ook ooreenkomste tussen die verhaal van *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* en Boedhistiese gelykenisse bevind.

Tydens bogenoemde studies het die navorser ook die Middeleeuse elemente in 'n Suid-Afrikaanse sestigers roman, *Sewe Dae by die Silbersteins*, deur Etienne Leroux nagevors. Die navorser het die rol wat geslag tydens die uitbeelding van die bose karakters speel in die roman bepaal. Deeglike analise van die roman toon duidelike ooreenkomste tussen die uitbeelding van die bose karakters in dié teks en die voorstellings van die demoniese karakters van die Middeleeue.

Die studie toon verder dat Romeinse- en Griekse mitologie in dié roman neerslag gevind het en die Middeleeuse tekste daardeur beïnvloed is. Ooreenkomste tussen Hiëronymus Bosch se uitbeelding van die bose kon ook met die uitbeelding van die Bese in die tekste gevind word.

## Abstract

The researcher looked at the effects of Roman rituals on the Christian faith. After thorough research, it appeared that the Roman influences did not get lost with the introduction of Christianity to the rest of Europe. The researcher went back to old rituals and superstitions and studied how drama (mime) developed from the ritual. However, it is clear that devilish swooning's and demonic representations played a big role in the ritual. The researcher found that many beliefs were mixed with the Christian faith and later on were transferred into the Church. The demonic character played a big role in the representation of what is evil. Stage designers paid a lot of attention on the details of the demonic character and the hell, they wanted it to look as realistic as possible.

The study found that the demonic character, Moenen, in the play *Mariken van Nieumeghen*, played a very prominent role. The researcher analysed another Medieval text, called *Den Spieghel der salicheit van Elckerlijc*, analyzed. What was very interesting is that both texts have elements that resemble the demonic characters of the artist Hiëronymus Bosch; as well as his representation of death. The researcher also drew similarities between the story of *Den Spieghel der salicheit van Elckerlijc* and Buddhist.

During these studies, the researcher applied these Medieval elements to a South African sixties novel, *Sewe Dae by die Silbersteins*. The researcher studied the role gender plays in the portrayal of the evil characters found in the novel. Thorough analysis of the novel shows clear similarities between the portrayal of evil characters in the text and the representations of the demonic characters of the Middle Ages. Similarities between Hiëronymus Bosch's depiction of evil and how it was portrayed in the novel could be drawn.

## HOOFSTUK EEN

### 1. Inleiding

In hoofstuk een volg volledige besprekings van die navorsingsprobleem, -vrae, -metodes, die doel van die studie, doelstellings, doelwitte, metodologie, dataversamelingsinstrumente, die indeling van die navorsingsverslag asook 'n volledige beskrywing van begrippe. Die waarde van hierdie studie word ook onder bogenoemde hoofstuk bespreek.

### 2. Navorsingsprobleem en navorsingsvrae

Tydens die voorafstudie is bevind dat seminale werke soos *Het Literaire Leven In De Middeleeuwen* (Pleij, 1988), *Nederlandse Literatuur Van De Late Middeleeuwen* (Pleij, 1990) en Van Oostrom (1988) die stand en voorkoms van die algemene Middelnederlandse letterkunde besonder goed aan die orde bring. Ook die breër kulturele, sosiale en godsdienstige invloede op die lewensiening van die kunstenaars en die uitbeelding daarvan in die letterkunde en skeppende kunste word deeglik bespreek. Die stryd tussen goed en kwaad het die navorser opgeval en daarom is besluit om in dié studie spesifiek te fokus op die rol van die bose in die Middeleeuse drama en dan ook spesifiek in een Afrikaanse roman.

Hierdie studie word sentraal deur die uitgangspunt gerig dat die invloed van die kerk op die Middeleeuse samelewing 'n baie groter rol gespeel het, as wat eers verwag is. Voorts word van die standpunt uitgegaan dat die heidense rituele en okkulte as belangrike faktore in die ontwikkeling van die Middeleeuse drama gesien kan word, spesifiek gerig op die demoniese karakters van die moraliteit- en mirakelspele. Die dekorum van die jare 500 en 1500 het mense se idees en gedagte patrone beïnvloed.

Die navorser trek 'n verband tussen die filosofie oor die bose in die Middeleeue en die neerslag daarvan in die vooraf genoemde werke.

### 3. Doel van die studie

#### 3.1 Doel

Die hoofdoel is om die invloed van die demoniese in teater tekste, visuele kuns en 'n roman te ondersoek.

#### 3.2 Doelstellings

Die primêre doel van die studie is om vas te stel waarom die demoniese karakter in die Middeleeue so populêr was. Die navorser fokus daarop om 'n beskrywende ondersoek oor die Middeleeuse teater uit te voer met die fokus op die demoniese karakter se herkoms en uitbeelding daarvan.

Gelyklopend hiermee word twee Middel-Nederlandse tekste, genaamd *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* en *Mariken van Nieumeghen* geanaliseer om die bose element te ondersoek. Die term "demoniese karakter" is gebruik om die wreedheid en boosheid van die duiwel uit te beeld.

#### 3.3 Doelwitte

Die doel van die literatuurstudie is om 'n omskrywing van die Middeleeuse teater weer te gee en 'n teoretiese basis daar te stel vir die indiepte bestudering van die Middeleeue met betrekking tot die omstandighede, historiese invloede, invloede van die kerk en die samelewing se reaksie op die kerk se dominansie, asook om karakteranalises en ruimtebesprekings te onderneem. 'n Deeglike omskrywing word vasgelê oor die demoniese karakter, asook sy rol in die Middeleeuse drama. Die navorser wil deeglike analises oor twee Middel-Nederlandse tekste, nl. *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* en *Mariken van Nieumeghen* en 'n Suid-Afrikaanse roman, nl. *Sewe Dae by die Silbersteins*, uitvoer.

'n Boeddhistiese verhaal nl. *The Golden Legend* word kortliks met *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* vergelyk.

Dié deeglike teksanalises sal bydra tot die ondersoeking van eksterne faktore wat 'n rol kan speel in die bose karakter se voorkoms, verskillende rolle wat hy/sy vertolk en hy/sy karaktereienskappe. 'n Direkte verband tussen die demoniese karakters van die Middeleeuse tekste en die sestigersroman *Sewe Dae by die Silbersteins* sal nagegaan word.

#### 4. Die keuse van die onderwerp

Die Middeleeue was nog altyd 'n tydperk wat die navorser geïnteresseer het. Die kerklike invloed en die onderdrukking van sekere optredes het as 'n katalisator vir die verdere ontwikkeling van die Middeleeuse drama gedien. Verskeie heidense rituele het ná die verchristeliking van Rome oorgebly en dit het die Middeleeuse drama tot 'n groot mate beïnvloed.

Romeinse gode is nog in die geheim gedien en die fisiese kenmerke van die gode is sigbaar in die ontwikkeling van die demoniese karakter op die Middeleeuse verhoog. Die voortdurende stryd tussen die goeie en die slegte was 'n universele tema in die Middeleeue, daarom het die Kerk dit nodig gevind om die mense op 'n visuele vlak morele waardes te leer. Wat egter baie interessant is, is dat die einste demoniese karakter 'n gunsteling onder gehore geword het.

Weens die voorafkennis wat opgedoen is, wil die navorser dié kennis op twee Middeleeuse Nederlandse tekste toepas en die uiteindelijke gevolgtrekkings op 'n praktiese manier bewys.

Die demoniese karakter het in *Mariken van Nieumeghen* menslike eienskappe gekry wat verskil het van die "normale" demoniese karakters van die Middeleeuse teater. Die bose het in *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc*, met verreikende gevolge, in die vorm van die dood verskyn.

Die navorser wil ook aandui dat daar 'n direkte ooreenkoms tussen Hiëronymus "Jeroen" Bosch se kuns en al twee dié tekste bestaan.

Na deeglike navorsing oor die Middeleeue, wil die navorser agterkom of daar baie ooreenkomste voorkom tussen die Middeleeuse tekste en *Sewe Dae by die Silbersteins*.

Aangesien die roman 'n sestigerroman is behoort dit ook kenmerke van koloniale- en postkoloniale tydperke en mitologiese- en Middeleeuse kenmerke te vertoon.

## 5. Metodologie

'n Literatuurstudie word onderneem om die rol van die demoniese in, *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc, Mariken van Nieumeghen* en die roman *Sewe Dae by die Silbersteins* te bepaal.

Die navorsing trek 'n verband tussen die filosofie oor die bose uit die Middeleeue en die neerslag daarvan in die genoemde teatertekste, kuns en 'n roman. 'n Literatuurstudie word onderneem tydens die samestelling van hierdie studie, aangesien die navorser gebruik maak van boekbronne, internetartikels en visuele voorbeelde in die vorm van skilderye van Hiëronymus "Jeroen" Bosch en sketse wat uit die Middeleeue dateer.

*Die Dramateks* van Marisa Keuris is geraadpleeg om die twee Middel-Nederlandse tekste te analiseer.

Die navorser wil gebruik maak van skilderye, sketse, woorde, teksanalises van twee Middel-Nederlandse tekste, *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* en *Mariken van Nieumeghen*, asook 'n sestigers roman, *Sewe Dae by die Silbersteins* en ander relevante bronne. Verskeie opinies word in die vorm van boekbronne verkry om aan die leser 'n objektiewe beeld oor die uitbeelding hiervan te gee.

Die skilderkuns van Hiëronymus "Jeroen" Bosch word deurgaans as visuele voorbeelde vir die geskrewe toegewend en omdat die demoon figuur in *Mariken van Nieumeghen* as 'n Hiëronymus Bosch-duiwel beskou kan word.

Bosch se skilderye is volgens Carl Jung se psigoanalitiese metode geanaliseer, omdat Hiëronymus se skilderkuns wemel van surrealistiese kenmerke, asook die vermenging van die droom of nagmerrie met realiteit.

Volgens Davis (1997: 1 van 13) moet 'n mens eers die verhouding tussen Sigmund Freud en Carl Jung verstaan. Freud het Jung as 'n medelid van die psigoanalise waardeur, maar hy het ook tot die besef gekom dat 'n professionele verhouding die

einde van hulle vriendskap sou beteken. Hierdie spanning tussen die twee vriende het Freud die kans gegee om meer te leer oor die rol van seksualiteit in persoonlikheidsontwikkeling en neurotiese etiologie. Jung het egter Freud se studie as onbelangrik gestempel. Dié verhouding tussen Freud en Jung is baie belangrik, omdat dit tot 'n beter kennis van psigoanalise lei. Die erotiese en aggressiewe verplasingsteorie van die Freud-Jung verplasing sal met die analyses van die skilderye van Hiëronymus Bosch help.

Freud se seksuele metataal (taal waarmee oor taal gepraat word) word visueel in die meeste van Bosch se skilderye uitgebeeld, omdat sy karakters dikwels kaal is en seksueel gemolesteer word deur een of ander demoon of monster (Davis, 1997:2 van 13; Gouws en Odendaal, 2000:699).

Carroll skryf in sy boek, *The Philosophy of Horror* (1990:13,45) dat Freud die versameling strukture wat ons in Bosch se skilderkuns opmerk as werklikhede beskou. Carroll beskryf geweld in kuns as *Art Horror*. Middeleeuse danse, *macabres* en die karakterisering van die Hel wat in al Bosch se skilderye voorkom, is almal voorbeelde van figure en insidente wat belangrik is om die *horror* genre te begryp. Sodra kuns uit monsters, demone of enige buitengewone karakters, onsuierhede soos geweld en losbandigheid bestaan, staan dit bekend as *horror*.

In hoofstuk twee van Carroll se boek, bespreek hy hoe fiktiewe monsteragtige karakters werklike emosies by 'n mens kan ontlok. Die navorser gaan juis kyk na wat hierdie emosies is en hoe Bosch hierdie emosies op 'n visuele vlak ontlok (Carroll, 1990:59).

## 6. Dataversamelingsinstrumente

Tydens die literatuurstudie word die Romeinse heidense gelowe in die Middeleeue en die toepassing daarvan op die Middeleeuse kerktroele en die latere moraliteit- en mirakelspel op die voorgrond geplaas. 'n Deeglike verkenning van beskikbare literatuur oor die Romeinse- en Middeleeuse gelowe en teater word uitgevoer. Die bespreking word deurlopend aangebied deur die interpretering van literatuurgegewens aan die hand van beskikbare bronne. Sodoende word die tradisies van die Middeleeue aan die hand van kerklike en Romeinse invloede



ondersoek. As voorbeeld van 'n heidense ritueel word daar voorts deur die navorser op die demoniese karakter gefokus.

Die literatuurstudie onderneem ook om die rol van die demoniese in twee Middelnederlandse tekste en die roman, *Sewe Dae by die Silbersteins*, te bepaal.

Wat met hierdie studie bereik wil word, is om vas te stel of die teks *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* enige eksterne invloede buite die Middeleeuse kerklike dogma toon, aangesien die teks universeel van aard is. Sodoende word *Mariken van Nieumeghen* en *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* as bronne gebruik en deeglike teksanaliserings word op beide tekste toegepas. Die onderwerpe handel oor wat is die aard van die inhoud, deurlopende temas, karakteranalises en die ruimte as invloed. Ook die mens as wese, wat die voorreg het om keuses te maak en hoe die uitkoms van ons keuses ons lewens beïnvloed. Voorts fokus die navorser op die herkoms van *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* en hoe die kuns van Hiëronymus Bosch in 'n groot mate ooreenkomste toon met *Mariken van Nieumeghen*, *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* sowel as *Sewe Dae by die Silbersteins*.

Die navorser maak gebruik van oerbronne en bestaande teorieë oor die bogenoemde teatertekste, die roman en die skilderkuns van Jeroen Bosch om die ondersoek te ondersteun.

'n Voordeel daarvan om afdrukke van skilderye te gebruik, is dat die inligting ook op visuele vlak aan die leser oorgedra word.

Die skilderye van Hiëronymus Bosch is deurgaans belangrik, aangesien Moenen, wat die rol van die bose in *Mariken van Nieumeghen* voorstel, se voorkoms en karaktereienskappe gesien kan word as 'n Hiëronymus Bosch-duiwel. Hiëronymus is veral bekend vir sy vermenging van surrealisme met realisme in sy skilderye.

Verdere vergelykings met Bosch se skilderye wat die Middeleeuse elemente verteenwoordig, word ook in *Sewe Dae by die Silbersteins* ondersoek.

## 7. Omskrywing van begrippe

Allegorie: Abstrakte begrippe word met die lewende vergelyk, byvoorbeeld karakters soos die Mens, Dood, Hoogmoed, Trots ensovoorts.

Basilika: 'n Tipe reghoekige saal met kolomme aan weerskante van mekaar, van Romeinse herkoms. Dit het ook later 'n Christelike plek van aanbidding geword.

Dekorom: Volgens vasgestelde reëls en beginsels.

Didakties: Lerend.

Koor: Die koor het deel gevorm van die kansel en die koorlede het tydens die diens daar gesit.

Infernum: Die "laer" vlak, die term is ook gebruik om die hel te beskryf.

Laboratores: Die werkende mense van die Middeleeue (hoofsaaklik arbeiders).

Lent: 'n Periode wat op Asdag begin en vir veertig dae tot min of meer Paasfees, aanhou.

Limbo: Die area wat langs die helmond geleë is. Die tronkgedeelte langs die hel.

Locus (meervoud: loci): Dit is 'n spesiaal ontwerpte verhoog waarop 'n akteur staan.

Ludus: 'n Speletjie of enige sportsoort.

Mansion / Geboutjies: "Mansion" beteken letterlik huis. Dit is enige struktuur op die Middeleeuse verhoog.

Mirakelspel: 'n Middeleeuse toneelstuk waarin 'n Goddelike wonder as ingryping voorkom.

Misteriespel: Die spel word ook 'n sekulêre toneelstuk genoem. Die woord *mystère* is 'n Franse woord wat enige vorm van handeldryf voorstel. Dit was toneelstukke wat deur handelaars opgevoer is.

Moraliteitspel: Die Middeleeuse drama wat geskep is om mense 'n morele les te leer, waarin deugde en gebreke as personifikasies optree; didaktiese allegorie. Die uitbeelding van die alleman se strewe na spiritualiteit. Dit dui ook op sedelikheid.

Pageant wa: 'n Wa wat gebruik is om dekor te vervoer (met of sonder mense).

Platea: Die "plek" of hoofoptree-area, die area is gewoonlik gelyk met die grond.

Ringmirakel: Sterk kerklik-godsdienslike boodskappe wat ter sprake is.

Verhoogde verhoog: Die verhoog is nie soos die "platea" nie en is hoër as die grond, die verhoog het geen proscenium nie (Eksteen, 1997; Tydeman, 1978).

## 8. Indeling van die navorsingsverslag

Hoofstuk een handel oor die agtergrond, doel, navorsingsmetodes, navorsingsontwerp en navorsingsvrae en dataversamelingsinstrumente waarvan die navorser gebruik gaan maak.

Hoofstuk twee ondersoek die lewenswyse, denke en geloofsbelewenis van die Middeleeue, insluitend die Romeinse invloed en ander faktore wat bygedra het tot die gelowe en bygelowe van die Middeleeuse gemeenskappe.

Alle voorafgaande kennis wat in hoofstuk twee ondersoek word, kan 'n bydrae lewer tot die daaropvolgende hoofstuk se teksanalises. In hoofstuk drie ondersoek die navorser die binnenshuise teater en hoe dit later na buite die kerk geskuif is. Die vierde hoofstuk pas voorafgaande inligting toe op twee Middel-Nederlandse tekste, *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* en *Mariken van Nieumeghen*. Deeglike teksanalises van albei tekste kan lei tot die oplossing van die navorsingsvraag naamlik, om die rol van die bose in albei tekste te bepaal. Vergelykings word met die Middeleeuse skilder, Hiëronymus Bosch getref wat 'n bydrae kan lewer om die demoniese karakter beter te begryp. In hoofstuk vyf pas die navorser die Middeleeuse sieninge en die rol van die demoniese toe op 'n analise van *Sewe Dae by die Silbersteins*. Hiermee wil die navorser uitvind tot watter mate die bose ook gepersonifieer word en watter eienskappe hy of sy in die roman aanneem, asook die simboliese rol van die bose wat in die roman voorkom, word ondersoek.

## 9. Waarde van navorsing

Die waarde van hierdie projek lê in die uitbreiding en verdieping van kennis ten opsigte van die voorkoms, rol en neerslag van die bose in die Middeleeue, Middeleeuse tekste en Etienne Leroux se roman, *Sewe Dae by die Silbersteins*. Tweedens bring dit insig oor die uitbeelding en die rol van die demoniese en die toepassing daarvan op twee dramatekste. Derdens word 'n sestigerroman ondersoek en die bose elemente vanuit die Middeleeuse denkwyses word aangetoon. Hierdie navorsing bied kennis en insig oor die Middeleeue aan letterkundiges, studente en dramapraktisyns asook aan kenners in die kunstewêreld aangesien daar ooreenkomste met die kuns van Hiëronymus Bosch en die demoniese karakters van die Middeleeue en in die roman aangetref kan word.

Die navorsing het die potensiaal om nuwe verbande in die literatuur- en dramawêreld te lê, asook om verskillende betekenis agter die doel en rol van die demoniese karakter in die Middeleeue, sowel as in die Postmodernistiese konteks te identifiseer.

## HOOFSTUK TWEE

### 1. Inleiding

***“The whole frame of the world is the Theatre, and every creature the stage, the medium, the glasse in which they see God.” John Donne, Paasdag (Tydeman, 1978:46).***

Die Middeleeue is die benaming wat gegee is vir die tydperk in die Europese geskiedenis tussen die jare 500 en 1500. Die oorgang van die Klassiek–Romeinse na die Middeleeue het nie oornag plaasgevind nie. Die hele proses van verandering is eers teen die einde van die 12de eeu heeltemal voltooi. ‘n Belangrike kenmerk van die Middeleeue is die leenstelsel (feodalisme) (Knowles en Oblensky, 1969:123,167,182).

Tussen die 5de en 15de eeu het daar op verskillende terreine van die Middeleeue baie veranderinge plaasgevind. Die Middeleeue word as een tydperk beskou, maar kan in drie dele onderverdeel word, naamlik: die Vroeë Middeleeue van 500 tot 1050/1100, die Hoog Middeleeue van 1100 tot 1300 en die Laat Middeleeue van 1300 tot 1500 na Christus (Knowles en Oblensky, 1969:3).

Weens die aard en hoeveelheid bronne wat oor die Middeleeue beskikbaar, en die navorser se fokus op die Middeleeue, tydens die honneursjaar, was die navorser oortuig om ‘n verdere studie oor die gegewe onderwerp aan te pak. Dit is duidelik dat rituele en mitiese gebruike, gelowe en bygelowe, die kerk en organisasies soos die Vrymesselaars en nog ander invloede uit die verlede ‘n definitiewe invloed die Middeleeuse kuns, teater, argitektuur en op die samelewing gelaat het. Die Roomse drama, literatuur en gelowe het ook ‘n uitwerking op die Middeleeue gehad en daar kan deurgaans duidelike voorbeelde hiervan gesien word in die Middeleeuse literatuur. Dit lyk uit die voorafstudie of baie van dié tydperk se uitvindings en praktyke nou nog, op meer gevorderde maniere, aangetref word in moderne tekste.

In hierdie studie kyk die navorser na die periode tussen die jare 500 tot 1500, wat as die Middeleeue of Donker eeu geklassifiseer word. Die oorgang van die Romeinse regering na die Middeleeue het nie op dieselfde tyd gebeur nie. Gedurende dié tydperke het die Romeinse Ryk regeer met die gevolg dat hulle heidense rituele en geloof in hulle gode na die res van Europa versprei het. Alhoewel Konstantijn die

Grote toegelaat het dat mense God kon dien, het hy ook toegelaat dat tesame met die verering van God, heidense gode ook nog gedien kon word. Dit moes egter in die geheim gedoen word, want nie al die ander gelowe was ten gunste met dié ooreenkoms nie (Baynes, 1972:12).

Die menslike instink om na rituele en opvoerings te kyk, het die oorhand gekry. Die kuns van toneelspel was 'n verlore professie, maar die Middeleeue het as katalisator vir die kunste gedien. Van kindsbeen af het mense na wa-resies, die gru-gevegte in die arenas en opwindende swaardgevegte gekyk. Vulgêre komedies en die absurditeit van wrede klugte is só saamgestel dat dit gehore se behoefte aan vermaak en skouspel verder sou bevredig.

Met die bekendstelling van dramatiese opvoerings in die kerke het verskeie moraliteit-, mirakel en misterietekste na vore gekom, elkeen met hulle eie kenmerke en rituele.

Die voorlopers van die Middeleeuse toneelstukke was die gespeelde dialoë wat na kerke en later na buite die kerke geskuif is. Toneelstukke was gebaseer op Bybelverhale (misteriespele) en die lewens van heiliges (mirakelspele). Moraliteitspele het te doen gehad met abstrakte terme met die hoop dat die mensdom morele lesse sou leer (Vince, 1984:108-109).

Aangesien die Pous die fokus op die kerk en God wou plaas, het die argitektoniese uitleg van die kerk die basis gevorm vir die kenmerke van opvoerings van die Middeleeuse dramas. Om dié fokus te hou het hulle toneelstukke voor die kansel of heilige gordyn laat afspeel (Vince, 1984:108).

Dramas is later na buite die kerk geskuif weens die populariteit daarvan. Middeleeuers wou orde in 'n chaotiese samelewing handhaaf. So het die wa-spele na vore getree en die mense kon voor die kerk, terwyl die waens beweeg, na vertonings kyk (Tydeman, 1978:86). Dikwels is die waens in 'n kring getrek en die gehore het in die middel van die waens gestaan om na waspele te kyk. Die waspele is op 'n wa opgevoer, en onder die wa was die kleedkamer ingerig. Met die wa kon die reisende toneelspelers maklik van dorpsplein tot dorpsplein trek.

'n Waspel is in die belangrikste Middelnederlandse drama, *Mariken van Nieumeghen*, ingevoeg as 'n spel binne die spel -- waarskynlik die eerste keer in die geskiedenis van die drama dat van die tegniek gebruik gemaak is (Die Burger, 2004:5).

Vaste verhoë het uit drie dele bestaan: die Aarde, die Hemel en die Hel, elkeen met sy eie simboliese betekenisse en meestal met simboliese tekens op die dekor.

Die skouspelagtigheid van die demoniese karakters het gehore gaande gehad en baie tyd is aan die Hel en demoniese karakters afgestaan. Baie nuwe masjinerie het die lig gesien, omdat Middeleeuse ontwerpers die uitbeelding van die hel so realisties as moontlik wou maak. Die vlamme van die hel is natuurlik sentraal in die opvoerings wat met die verdere ontwikkeling meer en meer spektakelagtig sou word met die bese diere wat uiteindelik in 'n vurige pit waaruit rook borrel, verdwyn. Rook, vuur en irriterende klank het die Hel gevul terwyl demoniese karakters wilde diere soos uile, beeste, bokke, leeu's en drake voorgestel het. Die demoniese karakter het ook weens sy komiese aard en "nagmerrieagtige" kostuum 'n gunsteling onder gehoorlede geword (Brockett, 1964:100).

Volgens Wickham (1974:1-4) is daar drie aspekte wat in die opvoerings na vore sou kom naamlik geloof, vermaak en handel. Na die val van Rome het daar 'n groot aantal woorde en terme vanuit die Latynse taal behoue gebly. *Ludus* is een van hierdie woorde. Dit beteken 'n speletjie, herskepping of 'n toneelspel. Die verhoogakteur boots mense se optredes en maniere na. Die woord *jocus* beteken "joke" of grap in Afrikaans. In teenstelling hiermee het die woord *jocus* in die Latynse lande (Italië, Frankryk en Spanje) deel van die inheemse taal gevorm, maar dit was oorspronklik nouer verbind met die Latynse woord *ludus*. In die Noorde van Europa het hierdie verskynsel nie plaasgevind nie, aangesien die Noorde streng Latyns gebly het. Die punt wat hier gemaak wil word, is dat dit nie saak maak watter betekenis die woorde in die verskillende tale dra nie, al die verskillende betekenisse van die oorspronklike woorde kan terug herlei word na 'n speletjie. Die "speletjie" het verskillende vorms in die Middeleeue aangeneem: sang, dans, stoei, swaardgevegte, vermomming, spektakels, grappe en rituele gebruike. Dus kan daar afgelei word dat hierdie "speletjies" deel vorm van sosiale kunste waaronder geloof,

politiek en seksuele dinamika 'n belangrike rol gespeel het. Die Kerk kon dus, aangesien geloof 'n rol gespeel het, aan hierdie "speletjies" deelneem.

Brockett (1964:101) redeneer dat aangesien moderne mense nie meer in Middeleeuse terme dink en redeneer nie, mag van die Middeleeuse gelowe en bygelowe vir ons baie kinderagtig en naïef voorkom. Twee tye, naamlik die ewige en die tydelike, kom in die Middeleeuse drama voor. Die Middeleeue het geglo dat God en die Duiwel, net soos die mens se sterflike siel, net tydelik bestaan. In teenstelling met die mens is die ewige 'n sirkel sonder 'n begin of 'n einde. Wanneer slegs die hier en die nou vir die mens belangrik is, mag die lewe beperkend wees, maar sodra die mens hom tot God wend en die siel ook 'n rol speel, sien die mens sy lewe bloot as 'n voorbereidingsfase op die ewige. Die mens verlaat sy aardse bestaan vir 'n lewe van oorwinning of verdoemenis. Die onderstaande Middeleeuse skildery illustreer die mens se lewenskeuses wat lei tot oorwinning of verdoemenis.



**Fig. 1:** Schacher, H. 2008. *Der Breite und der Schmale Weg* (reproduksie).



Die opvoerings in die kerke het tot stand gekom, omdat die Kerk die samelewing op 'n visuele wyse morele waardes wou aanleer. Die meerderheid Middeleeuers het nie die taal van die kerk, Latyn, verstaan nie. Belaglike skouspele het egter 'n belangrike element in die indoktrinasie van die kerk geword. Nog 'n rede waarom die kerk visuele voorstellings toegelaat het, was om die kerklike gebeure op die kerkkalender op 'n visuele wyse voor te stel. Die kalender het in November met Advent begin, Dit was die periode waarin die tweede koms van Christus voorberei word. Dit is gevolg met Kersfees en die Driekoningsfees wat die openbaring van Christus aan die heidene wou tuisbring. Tesame met dié feesvieringe het die vraag na 'n voorstelling van religieuse verhale ontstaan.

Voorafstudie het veel bygedra tot die keuses van die literêre werke en die spesifieke skilder waarop die studie fokus. Onderstaande voorlopige opmerkings motiveer die keuses.

Twee teatertekste wat tydens die Middeleeue gefloreer het, is *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* en *Mariken van Nieumeghen*. Eersgenoemde staan as 'n moraliteitsteks bekend, omdat daar 'n morele les aan die leser of gehoorlid geleer wil word. Laasgenoemde teks is 'n mirakelspel aangesien die hoofkarakter deur 'n "miracle" of wonderwerk tot berou geruk word. Die navorser vergelyk *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* ook met 'n Boedhistiese teks wat dieselfde morele les aan sy leser wil leer. Hier word sterk parallels met 'n Westerse en Oosterse teks getrek. Die demoniese karakter, Moenen, wat in *Mariken van Nieumeghen* voorkom, toon sterk ooreenkomste met die demone van die Nederlandse Middeleeuse surrealistiese skilder, Hiëronymus "Jeroen" Bosch (ca. 1450 – 1516) van die Suidelike stadje Den Bosch, die afkorting van Hertogenbosch in die Suidelike provinsie Brabant (Artbible, g.d: 1 van 2 ) Daar word later in die studie teruggekom na die stad s'Hertogenbosch wat weer die bos (die Hertog[se]bos) sou word waar Moenen vir Mariken in *Mariken van Nieumeghen* sou verlei.

Bosch kan as 'n baanbreker in die surrealistiese kunsstyl beskou word ten spyte daarvan dat die kunsvorm eers in die twintigste eeu bekend geword het. Hy het die droom met die realiteit vermeng wat 'n eienskap van surrealisme is. Sy skilderye is soms skokkend omdat hy die Hel op 'n skokkende visuele vlak uitbeeld.

Soos genoem word *Sewe Dae by die Silbersteins* deur Etienne Leroux in die studie ontleed om die voorkoms van die Bose en die rol wat die Bose in die verhaal speel te ondersoek. In die sestigerroman, wat opspraak verwek het, maak Leroux gebruik van verskeie parodieë, satire en ironieë om die verskillende rolle van die geslagte uit te beeld. Beeldspraak is een van Leroux se “geheime” wapens en die navorser wil uitvind of dit letterlik of as bloot toevallig opgeneem moet word. In *Sewe Dae by die Silbersteins* laai Leroux die roman met simbole, metafore, filosofieë, kerklike dogma van die sestigerjare, asook die dogma van die Middeleeue. Die navorser wil ondersoek of historiese invloede, soos by bogenoemde, enige permanente persepsie gelaat het oor hoe ons na verskillende geslagte in die roman kyk en of die historiese en mitologiese aspekte enigsins bydra tot dié persepsies?

Volgens Die Beeld (2007:1) het daar met die aanloop tot die sensuur van die Sestigters ‘n “tyd vir amptelike naakkuns... nog nie aangebreek nie”.

Die besware teen die beelde was nie net tot briefskrywers in Die Transvaler beperk nie. Ook predikante wat nie genoeg werk vir hulle hande gehad het nie, was deel van die kommissie vir openbare sedelikheid van die Transvaalse NK Kerk, wat sewe jaar later ‘n groot rol sou speel om Leroux se *Sewe Dae by die Silbersteins* as ‘n moreel verderflike roman te brandmerk (Die Beeld, 2007:1).

Dit is juis hierdie “besware” van die kerk wat die navorser geprikkel het om verdere ondersoek te loods oor die redes waarom hierdie roman gebrandmerk was.

Bosch se kuns word nie spesifiek in Huis Welgevonden aangetref nie, maar die simboliese waarde daarvan kan, as gevolg van die reeds bestaande konnotasies wat aan Bosch se skilderye gekoppel kan word, ‘n groot rol speel in die verklaring van sekere gebeurtenisse. Simboliek is in die twee teatertekste sowel as in die roman teenwoordig en dit dra moontlik by tot die oorkoepelende boodskap wat aan die leser oorgedra word.

Ander komponente wat ‘n integrale deel vorm van Leroux se dramatiese filosofie in die roman is sy vermenging van mitologië, Middeleeuse bygelowe en postmodernistiese sieninge van Jung, as spieëlbeelde in die uitbeelding en kenmerke van die bese in geslagte in die roman (Davis, 1997: 1 van 13). Sy boek is in verskeie tale vertaal en is in 1964 met die Hertzogprys vir prosa bekroon.

Dualisme is 'n deurlopende tegniek in sy skryfkuns, want die aand se partytjies is aan verskeie temas gebonde. Henry van Eeden, die hoofkarakter, is nooit reg geklee vir die partytjies nie, behalwe vir die laaste partytjie wat ook sy bruilof is. Volgens Jock moet 'n mens eers die kwaad leer ken voordat 'n mens die goeie gaan herken.

Sekere herhalings kom in die roman voor wat bydra tot die ritualistiese aspek van dié roman. Die metaforiese-, sielkundige-, filosofiese- en kerklike aspekte van die roman maak dat die navorser op verskeie invalshoeke kan fokus.

Net soos in *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* word die dood, met die afsterwe van Sir Henry, ook 'n belangrike element in die roman. Dit is duidelik dat die skrywer die dood opsetlik deel van die roman gemaak het, aangesien daar historiese- en religieuse waardes agter die koms van die dood skuil.

Die skouspelagtige vertoning van die Walpurgisnacht-toneel dra by tot die groteskheid van die gebeurtenisse op Welgevonden. Kenmerkend van dié toneel is die heksesabbat, wat in die Middeleeue alles wat teen die kerklike dogma was, verteenwoordig. Daar skuil dus meer agter die roman as net wat deur die blote oog waargeneem kan word.

Alhoewel daar karikature teenwoordig is wat in die samelewing voorkom, wil die navorser vasstel of hulle 'n belangrike rol in die samelewing speel of nie? Skep bestaande mito-religieuse waardes 'n soort waarheid in hierdie georganiseerde chaos in die roman?

Die roman toon opsigtelik baie sterk ooreenkomste met die tradisionele plaasroman, maar wyk heeltemal af van wat as tradisionele plaasroman beskou kan word. Die insluiting van die mitologie, filosofie en demonologie veroorsaak moontlik dié afwyking.

Die karakters se name dra dikwels simboliese betekenis wat in die studie aangedui sal word. Die goeie en die slegte is die hele tyd in die gesprekke ingesluit en hulle kan moontlik later geïdentifiseer word as karakters wat as allegoriese karakters funksioneer.

Die bostaande voorlopige gevolgtrekkings moet egter deur verder ondersoek in die onderhawige studie onder die loep geneem word. Vir eers word daar teruggekeer na

die wêreld van die Middeleeue om die agtergrond van die ontwikkelingsgeskiedenis van die Middeleeuse teater in perspektief te stel.

## 2. Drama en teateropvoerings se rol in aanbidding en danksegging

### 2.1 Die erflating van Palestina en Rome

***“The art of theatre has sprung from action, movement and dance.” Gordon Craig, The Art of Theatre***

Wickham verklaar in *The Medieval Theatre* (1987:12) dat die Christendom homself nie in Europa kon vestig sonder om die gelowe en okkulte van die primitiewe gelowe te bestry nie. Nabootsingsspeletjies van kinders het baie kenmerke van die Romeinse rituele oorgeneem en gou deel geword van alledaagse speletjies.

Die eenvoudigste vorm van kuns en speel, is nabootsing. Kinderspeletjies soos *Follow-my-leader* of *Simon Says* hang alles af van ander individue se optredes en aksies wat nageboots word. Die nabootsingsspeletjies van kinders is die tentatiewe begin van grootword.

Die kuns en rituele het ontstaan as gevolg van die universele drang na die viering van natuurlike seisoenale veranderinge. Daarom het die vroeë Middeleeuse Kerk feeste gehou ter viering van die seisoene. Gedurende die Middeleeue het dié wat aan rituele deelneem, swart maskers gedra of hulle gesigte swart geverf. Die deelnemers het só realisties gelyk dat hulle soms vir regte demone aangesien is. Afhangende van die aard van die opvoering en die karakters wat daarin voorkom het kostuums gewissel van die realistiese tot die groteske (Vergelyk Stuart, 1960:151-240).

Mimiek, afgelei van die Griekse woord *mimi* wat “nabootsers van die werklikheid” beteken, het ‘n groot rol in die evolusie van die opvoerings van die dramas gespeel. Volgens Tydeman (1978:6) ontwikkel die ritueel in drama eers wanneer dit verbind word met die mite. Mite se funksie is om die werklikheid na die ideale te transformeer. Deelnemers is nie meer protagoniste van ‘n direkte ervaring nie, maar eerder akteurs wat ander karakters in die samelewing naboots. Dis eers dan wanneer die dramatiese ritueel ‘n werklike opvoerbare drama word.

Met die verspreiding van Bybels en die Christelike geloof wat al hoe meer in Europa gevestig geraak het, het die mimiekverhoog 'n gaping gesien om bespottings van die "nuwe" gevestigde geloof te maak. Die navorser beskou die godslasterlike toevoeging tot die mimiekverhoog nie as negatief nie, want spelers van die mimiek en pantomime is orals vir hulle tegnieke, talente en hulle vermoëns om die gehoor te vermaak geprys. Tog was die optredes in swak smaak, maar 'n mens kan volgens Tydeman (1978:30) nie verby die artistieke bydrae kyk wat die mimiek tot die teater gelewer het nie.

Die uitvindsel van die bewegende drukstelsel het veel bygedra tot die Kerk se pogings om die Christelike woord by soveel as moontlik mense te kry.

### 2.1.1 Die Gutenberg drukstelsel

Die Duitse ontdekker, Johannes Gensfleisch Gutenberg (1395-1468) het die eerste bewegende drukpers, geskoei op die werking van die wynpers in 1455 ontwerp en sy eerste boek, die *Forty-Two-Line* Bybel gedruk (Lotte, 2007:207-220).

Om die belangrikheid van die revolusionêre Gutenberg drukstelsel te begryp, moet verstaan word dat elke boek en dokument in die verlede eers begin het as 'n enkele manuskrip. Alles is met die hand geskryf en dus was dit 'n uiters tydrowende proses. Boeke was baie duur en slegs tekste wat universeel van aard is, is oorgeskryf. Die houtsneëpers het reeds in die twaalfde eeu in Europa ontstaan, maar omdat daar 'n nuwe blok met elke bladsy gekerf moes word, het min werke die lig gesien. Groot hoeveelhede sketse en skilderye was van die meer populêre items wat deur die houtsneëpers gedruk is.

Die beweegbare drukperse het die lig gesien en elke bladsy hoef dus nie meer individueel gekerf te word nie. Groot hoeveelhede kon nou op een slag gedruk word en die Bybel het oornag 'n topverkoper geword.

Ten die einde van die jaar 1500 het daar reeds nege miljoen gedrukte volumes in Europa bestaan. In 1451 het Johannes Gutenberg en Johannes Fust in 'n vennootskap met mekaar gegaan en het twee en veertig Bybels en twee en dertig

Latynse taalboeke gedruk. Dit was die begin van grootskaalse Bybelverspreidings (Bellis, g.d:1 van 2).

In 1500 word die Rederijkerstoneelstukke gedruk en “enigszins omgewerk tot leesboek, zoals de *Elckerlyc* en sterker nog de *Mariken van Nieumeghen* (Pleij, 1988:22).

### 2.1.2 Die voorstelling van Bybelse stories

Die Bybel was in Latyn gewees en Jan Alleman het dit dus moeilik gevind om die Bybel te lees aangesien Latyn die taal van die Kerk was. In Europa het die behoefte bestaan om die Bybel aan mense te verduidelik en te verklaar. St Augustinus, Pous Gregorius die Grote en St Ambrose<sup>1</sup> het hulle kennis van die Bybel gebruik om mense te bekeer.

Tydens die eeue voor die verdeling van die Romeinse Ryk, 395 jaar na Christus, was die Romeinse teater dood. Min toneelstukke is onder die Keiser van Rome opgevoer. Baie Latynse skrywers het dit nutteloos en vernederend gevind om vir die teater te skryf. Naas die buitensporige opvoerings, aanskoulik en soms brutale aanbiedings in die arenas, sirkusse en stadions, was klugspele baie populêr. Vir die Romeine was mimiek die bekendste vorm van drama (Tydeman, 1978:22).

Tydeman (*ibid*) bespreek in *The Theatre in the Middle Ages* hoe die Griekse gode Dionysus en Adonis, die Egiptiese Osiris en die Babiloniese Tammuz, almal in gevegte teen die geeste van die duisternis, droogte en winter oorwin is. Mites soos dié het in dramatiese vorme, soos toneelstukke waarin daar konflik onder gode plaasgevind het, gefloreer.

In die ritueel- en volksdrama het rituele gevegte gewoonlik plaasgevind. Gevegte het gewoonlik die dood van ‘n populêre held tot gevolg gehad. Die held sterf, maar na ‘n ruk keer die held uit die dood terug om homself te verdedig en triomfeer dan weens sy reïnkarnasie. Verspote gevegte tussen abstrakte “karakters”, wat as allegoriese figure gesien kan word, soos Lewe en Dood of Lig en Duisternis was ‘n algemene gesig (Tydeman, 1978:6).

---

<sup>1</sup> Verwys Dudden, F. Homes. 1935. *The Life and Times of St. Ambrose*, Oxford: Clarendon Press.

Die opvoerings in die Middeleeue handel oor die gewildheid van mimiekkompetisies en gevegspiele. Een van die vroegste vorme van *De Ceremoniis* is in die Bisantynse Hof waargeneem (Vergelyk Kazdan, 1991:105). Na 'n ete veg twee gemaskerde krygsmanne in 'n dansritueel terwyl musiek speel en liedere gesing word. Die toneel eindig met Latynse en Gotiese verse.

Tydens Engelse hakskeengevegte het mans en vrouens mekaar probeer uitoorlê. 'n Kammamoord, in die vorm van 'n onthoofding, was 'n gewilde gebruik in baie dramatiese konflikte, soos byvoorbeeld Europese swaardgevegte. 'n Gereelde ritueel in die moderne swaardgevegte was dansers wat 'n gehoorlid gekies het om te "verslaan" (Tydeman, 1978:8; Vince, 1984:9).

Van die bekendste oorblyfsels van die Engelse danssolo's is die *Helston Furry* en *Flora Dans*. Die *Flora Dans* het sy ontstaan ter ere aan die godin Flora. 'n Ander fees is die *Padstow 'Oss*; 'n monster wat 'n swart draakmasker en 'n romp gedra het. Die Dood en Opstanding het ook hier hulle verskynings gemaak. Soos wat die verhaal verloop, slaan Oss finaal dood neer. Die swart draakmasker is in die verhaal 'n simbool van 'n penis/fallus - demoon of 'n Romeinse god van 'n primitiewe ritueel (Tydeman, 1978:10).

Toe die Christelike geloof deur Europa versprei het, het nog feeste ontstaan om die datums op die Kerkkalender te vier. Die bygelowe van die antieke Romeine het nie met die koms van die Christelike geloof tot niet gegaan nie. Christelike sendelinge het gesukkel om mense ten volle te bekeer en Pous Gregorius het in 601 vir St Augustinus aangeraai om nie die tempel af te breek nie, maar eerder heidense gelowe met die Christelike geloof te kombineer. Beelde van gode is vernietig en heilige water is oor al die tempels gesprinkel. Nietemin het die Christelike geloof posgevat, maar slegs in 'n geringe mate. Offers aan die ou gode is steeds in die geheim gebring (Tydeman, 1978:13).

Seremonies soos wat reeds genoem is, dui daarop dat die Middeleeuse verhoog se basis op heidense rituele gegrond is. Baie van die literatuur is ook ryk aan sang en dans wat die koms van die lente, asook die wonder van die liefde besing. Baie van dié lirieke is deur mimiekkunstenaars, soos met kinderspeletjies, gesing. 'n Voorbeeld is die bekende *Here we go round the mulberry bush today*. Latynse

dansliedere was daarvoor bekend dat hulle dans met sang gemeng het. Dikwels het mimiektonele ook voorgekom.

Mimiek was die mees populêre vorm van teater, aangesien van die ander dramas oor komiese of tragiese temas gehandel het. Dié genre het altyd 'n groot groep kunstenaars betrek en programme het akrobate, mimiekkunstenaars, dans, musiek, sang en die opvoer van kort sketse oor algemene temas, ingesluit. Met die verloop van tyd is mimiek ook in die huise van ryk edelmannes opgevoer. Ryk mense het hulle eie groepe akteurs onderhou. Temas het dikwels gehandel oor die politiek, die seksualiteit van die gode, egbreuk en seksuele verhoudings. Die taalgebruik was bar en onbeskaafd van aard. Keiser Heliogabalus het in die tweede eeu na Christus 'n bevel uitgevaardig dat seksdade nie langer aangemoedig moet word nie, maar dit is nog op die mimiekverhoog toegelaat (Tydeman, 1978:23).

Van die mimiekoptredes was egter nie vir die aristokrate aanvaarbaar nie, want die toeskouers en akteurs het soms in rituele beswymings gegaan asof hulle deur die duiwel besete was. Vince (1984:27) haal Murray se *The Classical Tradition in Poetry* (1927:46-47) soos volg aan:

Ritual was connected with the cult of what is sometimes called a Year-Daemon, or a vegetation God, or a Life Spirit, which everywhere forms the heart of Mediterranean religion; and .... We can find a sort of degraded survival of the original form of the drama in the Mummings' Play, which still survives among the peasantry of Europe.

In die Middeleeue is daar geglo dat daar twee maniere was om deur die duiwel in besit geneem te word. Die duiwel het óf direk 'n persoon se liggaam betree, óf iemand wat die duiwel aanbid, gewoonlik 'n heks, het 'n demoon in iemand ingestuur. Daarom het mense geglo dat as iemand 'n gebrek het, byvoorbeeld Moenen in *Mariken van Nieumeghen* met sy een oog, dat die persoon 'n direkte afstammeling van die duiwel is (Bonzol, 2009: 115-140).

Vroeë Christelike pastore het die gebruik van musiek in die konteks van geloof afgekeur, maar hulle kon nie wegbreek van die feit dat musiekinstrumente regdeur die Ou Testament, soos in die Psalms van Dawid, gebruik is om God te loof nie. Konstantijn (272 of 274 A.D. -307), se uitspraak oor die vrylike toelating van die beoefening van die Christelike geloof het 'n groot uitwerking op die artistieke liturgie



gehad. Nie net het dit mense na die kerk gelok nie, dit het ook gehelp om die mense te bekeer. Melodieë is tussen ou Griekse- en Joodse liederes oorgeneem. Teen die einde van die sesde eeu was die kerk gereed om hulle gevoel teenoor musiek in beide teorie en praktyk te standaardiseer. Volgens Wickham (1987:13) verwys liturgiese musiek na gesange en eenvoudige melodieë.

Keiser Konstantijn het mense gekies om die woord van God oral oor die wêreld te versprei. Die gelykwaardigheid van die *Pax Romana* en die *Pax Christiana* het daartoe gelei dat die Romeinse Ryk hom tot die Christelike geloof gewend het. Die Bisantynse sendelinge het twee rolle vertolk. Hulle het as “dissipels” bekend gestaan, omdat hulle die woord van God verkondig het en as ambassadeurs van die Oostelike Romeinse Ryk opgetree (Knowles en Oblensky, 1969:17).

Baie geboue, kerke, kuns, mosaïek en standbeelde van die Romeinse ryk en die Middeleeuse tydperk het behoue gebly om dié stelling te steun. Kunsvorms het baie ooreenkomste met Keltiese, Bisantynse en selfs Islamitiese gelowe, tradisies en kulture getoon. Die bou van die Middeleeuse kerke het een voorwaarde gestel, naamlik dat die gebou groot genoeg moes wees om die hele gemeenskap te akkommodeer en dat daar rituele kon plaasvind. Die twee areas het saamgesmelt om die *basilika* te vorm (Wickham, 1987:15).

Na die bou van die kerke het ‘n vraag rondom die estetiese ontstaan. Wat sou die beste moontlike versiering vir ‘n kerk wees? ‘n Ooreenkoms is bereik om dekoratiewe kuns uit die vroeë Romeinse kuns te gebruik. Die Kerk was egter ten gunste van die meer abstrakte- en spirituele vorm van die Oosterse kuns. Volgens Wickham (1987:19) is só ‘n ooreenkoms nie bereik sonder dat sekere mense in opstand gekom het nie, aangesien baie Christene hulleself in Sirië, Israel en ander Oostelike en Suidelike lande gevestig het. Ander volke het dit baie moeilik gevind om Latyn, Grieks en Hebreeus te verstaan en ander Europese lande was ongeletterd. ‘n Balans moes geskep word om die liggaamlike van die spirituele en die fisiese – van die uitgebeelde wêreld te skei. Ten spyte van die verchristeliking van die Romeinse ryk, het daar baie rituele en afgodery oorgebly. Keiser Konstantijn het bloot die kerk vanaf die paleis na die basilika geskuif. Die keiser het homself net so hoog soos Christus geag. Die impak van die Keiser se mag is op die mure en koepels van Christelike basilikas geskilder. Die muurskilderye vergelyk die goeie en die slegte,

die hemel en hel, heiliges en sondaars. Die tweeledigheid van die sketse het 'n nimmereindigende oorlog tussen God en Lucifer geskets (Jones en Penny, 1983:113).

In sekere dele van Europa het Priesters soos Vader John kerkoffisiere aangestel om feestelikhede soos Kersfees en die Fees van die Dwase visueel voor te stel. Die Fees van die Dwase is dieselfde tyd as die Besnydenisfees gehou. Jonger lede van die Kerk is toegelaat om ongemagtigde bydraes tot die fees te lewer.

Tydeman (1978:17) beskryf die aard van die gebeure tydens die fees in detail. 'n Donkie is soms in die katedraal gebring om 'n komiese bydrae tot die fees te lewer. Tesame met die binnekoms van die donkie is 'n Christelike lied gesing gevolg deur koorlede wat "hee-haww" skree. Drank is soms in die kerk toegelaat. Deelnemers het afskuwelike maskers gedra, vulgêre liedere gesing, geestelike leiers het gedans en in die kerk gehardloop en later na die straat beweeg. Ander kerklike leiers het op waens deur die strate gery en onbetaamlike, seksuele gebare gewys en gevloek om mense te vermaak. Wat baie ironies is, is dat die Kerk rusie gemaak het om beheer oor die mense uit te oefen, terwyl hulle self soos barbare tekere gegaan het. Koorknape is soms toegelaat om deel te hê aan die vieringe, maar op 'n meer gemoedelike manier.

'n Vyftiende eeuse Robin Hood-toneelstuk<sup>2</sup> verklap dat rofstoei 'n populêre "bestanddeel" in die Middeleeuse drama was. In 1244 verbied Biskop Grosseteste enige kerkheilige om deel te wees van toneelstukke of spele. Volgens hom was toneelstukke heidens (*ibid*).

## 2.2 Die einde van drama in Rome

Na die val van Rome, is Christene van die teaters vervreem. Konstantijn<sup>3</sup>, wat oor Rome in die jare 312 tot 337 voor Christus geheers het, Christenskap halfamptelik

---

<sup>2</sup> Vergelyk A.J. Pollard se boek *Imagining Robin Hood: The Late-Medieval stories in Historical Context* (1992).

<sup>3</sup> Volgens legendes is Constantine deur 'n wonderwerk bekeer. Hy het 'n gloeiende kruis in die lug gewaar en die woorde "By this thou shalt conquer" was op die kruis uitgekerf. Hy het Christene toegelaat om vir hom te werk, maar hulle was nie slawe nie (Pohlsander, 2012:1).

as 'n geloof erken. Na sy heerskappy het die teater 'n moeilike tyd deurgegaan. In die vyfde eeu is mimiekkunstenaars uit die kerk en samelewing verwyder en in die sesde eeu het Justin die teaters toegemaak (Brockett, 1964:93).

Die Romeinse ryk het sy mag in 330 finaal verloor toe Konstantijn met 'n groep van tagtigduisend mense na die hoofstad, Konstantinopel, getrek het. Kuns en drama het, ten spyte daarvan dat dit in die Weste gesukkel het, in die Ooste geseëvier. Die gaping tussen die Ooste en die Weste het groter geword. Die Weste het swaar gekry en die Ooste was 'n voorbeeld van vooruitgang. Die Oostelike keiser het oor die staat geheers en Christenskap was die oorheersende geloof. Die meeste van die skatte het na Konstantinopel geskuif en die slawe was nie meer Christene nie, maar hulle het uit Griekeland, Persië en die Ooste gekom (Cameron & Gillespie, 1984:131-132).

In die dertiende eeu het die Oostelike ryk se bevolkingsgetalle weens oorloë en siektes drasties gedaal. Swak leiers het toegelaat dat 'n hebsugtige aristokrasie beheer oor die Ryk se reeds krimpende hulpbronne kry. Christene uit die Weste het 'n kruistog gehou met die hoop om die ongelowiges uit die land te verdryf. Dié kruistog het nie die mense verdryf nie, maar 'n guldige geleentheid aan ongelowiges gebied om vrouens te verkrag, te vermoor en om goud te steel. Konstantinopel het verswak en is in 1453 finaal deur die Turke verslaan. Baie van die inwoners van Konstantinopel het gevlug en manuskripte saam met hulle geneem. Skielik was Wes-Europa toegegooi onder die kunswerke en manuskripte uit die Ooste (Cameron & Gillespie, 1984:133).

Die Christelike leraars het 'n afkeur van die Romeinse teater gehad. Die enigste keer wat iets wel opgevoer kon word, is wanneer dit die spot met die Romeinse geloof gedryf het. As 'n Christen asemrowende gebeurtenis in sy lewe kortkom, moes hulle dit in die kerk gaan soek, omdat die waarheid eerder as fiksie in die kerk weergegee word (Chambers I, 1903:10,11,23,24).<sup>4</sup>

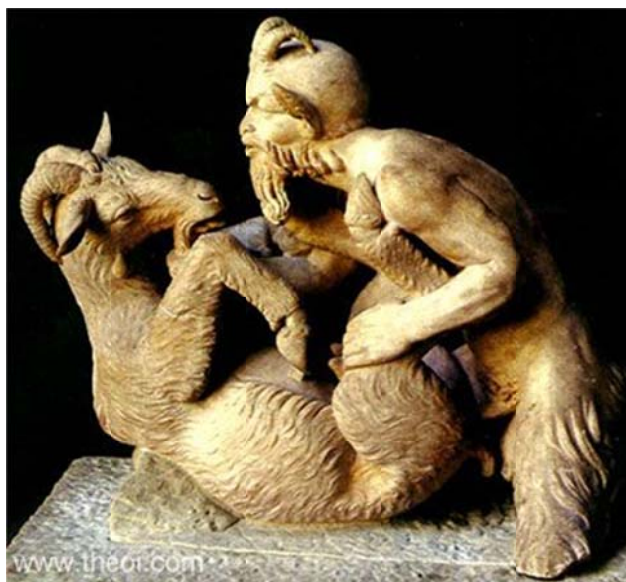
---

<sup>4</sup> Vergelyk die boek *Church and State in the Middle Ages* van Bennet D. Hill.

### 2.3 Wat oorgebly het van Romeinse mimiek en bygelowe

Met die geleidelike val van Rome het die staat seker gemaak dat mimiek behoue moes bly. Keisers het deur middel van vermaak vir stede betaal, maar dit is nie die enigste rede waarom mimiek, as populêre kunsvorm, minder aanvaarbaar was nie. 'n Rede kon wees dat die gepeupel te rumoerig tydens mimiekoptredes oor hulle gunsteling groepe akteurs geraak het. Die ophemeling van gunsteling akteurs was ook nie vir almal aanvaarbaar nie. Die Christelike invloed het in sekere opsigte 'n groot invloed op die nuwe Romeinse ryk gehad en die Christene het 'n swaar verbod op die doop van enige akteur of aktrise geplaas. Ongeag die verbod het skrywers voortgegaan om vir die teater te skryf. Baie toneelstukke het, ten spyte van aanvalle op die Vaders van die Kerk, nog steeds in die Oostelike ryk van Konstantijn plaasgevind. In die 6de eeu was daar in die westelike ryk, soos in Italië, weinig vorme van drama oor. Die navorser kan dus nie net aanneem dat mimiek en dialoog saam met die teater totaal verdwyn het nie, want spore hiervan kan in die Middeleeuse teater gevind word. Selfs eeue later in Molière kom hierdie elemente steeds voor(Nicoll, 1927:60).

Interessant genoeg kom die spore van die demoniese karakters van die Middeleeue ook uit die Romeinse gode. 'n Duidelike ooreenkoms kan byvoorbeeld getref word tussen die voorkoms van die god, Pan en die demoniese karakter. Pan is halfmens, halfbok en hy het horings op sy kop. In die onderstaande skets het Pan seksuele interaksie met 'n ander bok wat kenmerkend is van die bygelowe oor die duiwel. Die god Chimera het drie dierkoppe: dié van 'n bok, 'n slang en 'n leeu wat ook in die Middeleeue gebruik is om Satan te simboliseer.



**Fig. 2:** Hier is die Romeinse god, Pan, tydens seksuele omgang met 'n bok. Pan is halfmens, halfbok. Vandaar die gebruik van horings en hoewe om die Duiwel op die Middeleeuse verhoog voor te stel. (<http://www.theoi.com/Gallery/S22.3.html>). [Datum van gebruik: 12 Oktober 2012]

## 2.4 Agtergrond tot die Middeleeue

Die Middeleeue is die benaming wat gegee is vir die periode van die Europese geskiedenis tussen 500 en 1500. Die oorgang van die Klassiek–Romeinse na die Middeleeuse het nie oornag plaasgevind nie, want nie al die fasette van die samelewing het op dieselfde tydstip plaasgevind nie. Die hele proses van verandering is eers teen die einde van die 12de eeu heeltemal voltooi. 'n Belangrike kenmerk van die Middeleeue was die feodale stelsel.

## 2.5 Die Middeleeuse lewe

Siekte en gesondheid, die goeie en die slegte, is alles deel van die sterk kontraste wat tydens die Middeleeue geheers het. Mense was volgens hulle kleredrag in range en rykdomme geklassifiseer. Die kontras tussen lig en donker, stilte en geraas, winter en somer was baie meer prominent as wat ons vandag aan gewoond is. Alles is met sterk kontraste geassosieer (Huizinga, 1924:9-10).

### 2.5.1 Pessimisme en die ideaal van die verhewe lewe

Die Middeleeue het ook, weens die hoë sterftesyfers, as die Donkereeeue bekend gestaan. 'n Gedig van Eustache Deschamps gee 'n blik op hierdie depressiewe tye:

Time of mourning and temptation,

Age of tears, of envy and of torment,

Time of languor and of damnation,

Age of decline nigh to the end,

Time full of horror which does all things falsely,

Lying age, full of pride and envy,

Time without honour and without true judgement,

Age of sadness which shortens life (Deschamps in Huizinga, 1924:33).

Dit is duidelik dat Deschamps baie pessimisties was oor die Middeleeuse leefstyl en 'n swarmoedigheid heers in sy skryfstyl. Die digter gaan verder deur te sê dat almal wat nie kinders het nie, is baie beter af, want kinders raak siek en gaan dood. Pessimisme van dié aard, het egter niks met geloof te doen nie. Die Christelike geloof het die ideaal in mense se koppe geplant dat selfverloëning die grondslag vir sosiale volmaaktheid is (Huizinga, 1924:37).

Sodra 'n samelewing baie primitief is, ontstaan daar die behoefte om die werklike lewe in 'n ideale lewe te verander. Die moderne mens is 'n werker en sy werk is sy ideaal. Dus strewe die akteur daarna om 'n werker na te boots en só word 'n ideaal vir Jan Alleman op straat geskep. Die haglike, donker lewe van die Middeleeue verkry deur hierdie nabootsery 'n bietjie kleur (Huizinga, 1924:39).

In die Middeleeue het die mens voor twee keuses gestaan- 'n keuse tussen die Goddelike lewe en die wêreldse lewe. Alle aardse skoonheid is 'n poging om die droom van die goddelike te bevestig. Die aristokrate van die Middeleeue het gepoog om die illusie te skep dat hulle in 'n goddelike droomwêreld leef. Bankette en etiket was deel van die rykes se strewe na 'n meer gesofistikeerde kultuur (Huizinga, 1924:40).

Vir die Middeleeuse mens was geboortes, sterftes en troues baie belangrike gebeurtenisse en groot feesvieringe het tydens dié gebeurtenisse plaasgevind. Emosies soos rou, hartseer en blydschap was baie keer oordrewe. Die mense sou met sterftes in die strate rondgeloop het en histeries gehuil het en weer uitbundig gelag het met die geboorte van 'n baba (Huizinga, 1924:50).

### 2.5.2 Die realiteit van die Dood

Die Middeleeuse mens se geloof het hulle gedurig aan die dood herinner. Drie motiewe kan onderskei word. Die eerste motief is dié van waar lê dié wat die aarde met hulle teenwoordigheid gevul het? Die tweede motief handel oor die mens se skoonheid wat met die ouderdom vergaan. Die derde motief is die dans van die dood wat enige mens enige tyd onkant kan betrap. Die eerste twee motiewe is positief en opgeruimd, maar die derde motief beeld die Middeleeuse mens se realiteit oor die dood uit en dat elkeen gereed moet wees as die dood aanbreek. Verskeie grafte is opgerig en aardige uitkerwings is op die grafte aangebring. So is lyke met wurms wat uit hul monde kruip, byvoorbeeld uitgekerf (Huizinga, 1924:142).

Teen die einde van die Middeleeue kan die hele visie oor die dood in een woord opgesom word, naamlik die *macabre*. Die *macabre*<sup>5</sup> visie het ontstaan weens die diep, sielkundige strata vir vrees. Vandaar het die *Dans-van-die-Dood* ontstaan (Huizinga, 1924:146).

### 2.5.3 Religieuse denke word visueel

Die individuele- en sosiale lewe is deurweek met gedagtes oor geloof. Alles is religieus geïnterpreteer. Alhoewel daar nie in die Bybel staan dat Eva vir Adam 'n appel gegee het om te eet nie, ontstaan daar die bygeloof dat as 'n mens 'n appel eet, daar iets slegs gaan gebeur (vergelyk die *bonum* en die *malum* wat nog in hierdie hoofstuk, sowel as in hoofstuk vyf, bespreek gaan word). Hierdie bygeloof is gou tot niet gemaak toe die verhaal ontstaan dat die maagd Maria vir haar kind, Jesus 'n appel gee om te eet. Die probleem het egter toe ontstaan dat hierdie strewe

---

<sup>5</sup> *Macabre* 'n grusame, verskriklike en angswekkende gebeurtenis wat te doen het met die dood.

na “heiligheid” alles oppervlakkig gemaak het en dit kon nie op ‘n emosionele vlak beleef word nie (Huizinga, 1924:153-154).

Die belangrikheid van geloof en die bygelowe wat daarmee saamgegaan het, het gemaak dat mense dit moeilik gevind het om tussen dit wat tydelik is en dit wat spiritueel is, te onderskei (Huizinga, 1924:158-159).

Die hele domein van spoeke, tekens en ander verskynings is ver van eerbetoning vir die heiliges. Populêre droombeelde is deurweek met engele, duiwels en wit skimme wat dood is (Huizinga, 1924:168).

#### 2.5.4 Die belangrikheid van simbolisme

Religieuse simbolisme stel die realiteite van die natuur en geskiedenis voor. Religieuse emosie is nog altyd in beelde omskep. Daar het ‘n behoefte ontstaan om die onsegbare in beelde te omskep en dit het veroorsaak dat daar gedurig nuwe figure ontstaan het. Die idee om ‘n dieper betekenis aan doodgewone objekte te heg was nie net ‘n Middeleeuse gebruik nie, maar dit word vandag nog deur die moderne mens gebruik.

Die Middeleeuse mens het alles in God raakgesien en God in alles raakgesien. Simbolisme het sy ontstaan as gevolg van die sielkundige fondasie waarop dit gegrond is. Heilige Irenaeus het hierdie simbolisme goed opgesom: “In God nothing is empty of sense” (Huizinga, 1924:202-203). Tog is die mens ook ‘n denkende wese.

Elke primitiewe brein is ‘n realis, onafhanklik van filosofiese invloede. Neo-Platonisme het byvoorbeeld ‘n sterk invloed op die Middeleeuse teologie gehad. Alles wat ‘n naam het, word as ‘t ware ‘n eenheid en neem ‘n vorm aan. Hierdie “vorm” is die menslike liggaam. Alle realisme lei tot antropomorfisme. Die mens wil ‘n idee wat hy/sy het, kan sien en al hoe dit kan gebeur, is om dit te personifiseer. Die allegorie is uit hierdie idee gebore. Dit is nie dieselfde as simbolisme nie, want simbolisme verduidelik ‘n verband tussen twee idees en allegorie gee ‘n visuele vorm aan die voorstelling van hierdie ooreenkomste. Simbolisme is die besinnende



funksie van die gedagtes, terwyl allegorie meer oppervlakkig is (Huizinga, 1924:204-206).

Huizinga (1924:207) reken dat realisme, simbolisme en personifikasie die drie denkwyses was waarvolgens die Middeleeuse mense geleef het. Simbolisme<sup>6</sup> het 'n voorstelling van die lewe geskep. Vir elke simboliese verbondenheid is daar 'n ander "heilige betekenis". Soos byvoorbeeld verteenwoordig die okkerneut Christus en die soet mieliepit is Sy goddelikheid. Dus word alles na die Ewige herlei.

Simbolisme het egter 'n geneigdheid om meganies te word. Sodra dit as 'n beginsel aanvaar word, word dit 'n produk en neem die trefkrag daarvan af. Nommers het 'n belangrike rol in Middeleeuse simbolisme gespeel. Die twaalf maande het die twaalf dissipels voorgestel. Die sewe doodsondes, die sewe dae van die week. Dit wys natuurlik op God wat die wêreld in ses dae geskape het, maar op die sewende dag gerus het (Huizinga, 1924:209).

Simbolisme het op 'n effektiewe manier 'n verband tussen dit wat heilig is en dit wat alledaags is, getrek. Simbolisme het 'n tweede spieël geword wat op die buitengewone wêreld kon weerkaats.

### 2.5.5 Die effek van realisme

If the medieval mind wants to know the nature or the reason of a thing, it neither looks into it, to analyse its structure, nor behind it, to inquire into its origin, but looks up to heaven, where it shines as an idea (Huizinga, 1924:216).

Die Middeleeuse denkpatoon het vereis dat alles een of ander Christelike konnotasie moes hê, want anders sou die Kerk dit as boos en ateïsties beskou het. Denis die Kartuiser, vertel van aaklige koue, groot wurms, stank, honger en dors, donkerte en demone. Die Middeleeuers is daarvoor bekend dat hulle kon oordryf (Huizinga, 1924:219).

---

<sup>6</sup> In hoofstuk vyf sal daar 'n volledige bespreking oor simbolisme volg.

Hierdie abstrakte konsepte het, omdat dit deel van hulle alledaagse lewe gevorm het, as Middeleeuse realisme bekend gestaan. Dit het tot gevolg gehad dat 'n konstante vrees vir die Hel en die Duiwel bestaan het.

### 3. Denkpatrone wat die Middeleeuse drama beïnvloed het

Volgens Kemerling (2011: 1 van 4) was al die Middeleeuse denkers (Jode, Christene en Moslems) daarmee behep om die filosofie met geloof te vermeng. Die hoofdoel was om 'n gerespekteerde filosofiese fondasie vir die teologie te bied en dit staan toe as die Christelike dogma bekend.

Die eerste werklike Middeleeuse filosoof was Augustinus van Hippo, 'n Noord-Afrika retorikus wat die Christelike ortodoksie ondersteun het. Augustinus was daarvoor bekend dat hy die geldigheid van die akademiese kritiek verwerp het. Een van Augustinus se sentrale bydraes in die ontwikkeling van die Christelike teologie was die klem wat hy op die realiteit van die menslike boosheid gelê het. Volgens hom is elkeen van nature sondig. (Vergelyk *Sewe Dae by die Silbersteins* se filosofieë) (Kemerling, 2011:1 van 4).

Gevolglik is die wêreld en alles daarin 'n skepping deur 'n goeie god en hoe kan die mens wat deel uitmaak van hierdie skepping dan boos wees? Augustinus het sy eie vraag beantwoord deur die stelling te maak dat boosheid in die afwesigheid van die goeie na vore kom. Die mens is dus sondig en indirek boos; wat is dan die punt van moraliteit? Slegs God se genade bied hoop (Kemerling, 2011:2 van 4).

Twee benaderings het na die val van Rome ontstaan om God te probeer deurgrond. Die *via positiva* wat die metode is om analogies te redeneer. Teenoor dié metode is die *via negativa* wat die literêre waarheid van enige vergelykings tussen die natuurlike en god verwerp. Gevolglik word god se goedheid met dit wat boos is gekontrasteer; vandaar die gedurige vergelykings tussen die goeie en die slegte (Kemerling, 2011: 3 van 4).

Al hierdie bogenoemde filosofieë is na die verhoog binne en buite die kerk oorgedra en is dus net op 'n visuele wyse oorgedra.

Die middelste area van die verhoog is die aardse en tydelike, terwyl die hemel en die hel aan weerskante van die tydelike geplaas word. Vir die Middeleeuse mens was die aardse tyd en plek nie baie belangrik nie, omdat die historiese periode en geografiese omgewing van mindere belang was wanneer dit teen die raamwerk van die ewige geplaas word. Gevolglik was daar geen vorm van historiese gebeurtenisse in die toneelstukke nie, maar eerder gebeurte wat kort vantevore plaasgevind het.

Die gevoel teenoor tyd word gedeeltelik gereflekteer in die struktuur van die Middeleeuse siklusse, waar 'n reeks kort toneelstukke begin by die Skepping en by die Oordeelsdag eindig. Ten spyte van die Middeleeuse mense se vrees vir die duiwel het hulle vir Satan op 'n komiese manier uitgebeeld. Volgens die navorser kan hierdie vermenging van die komiese met die ernstige realiteit gesien word as 'n manier van die mensdom om oor hulle vrees vir die dood en Satan te kom.

In hoofstuk drie word spesifiek teruggekom na hoe die rituele in die drama gereflekteer word.

## HOOFSTUK DRIE

### 1. Inleiding

In hierdie hoofstuk behandel die navorser al die areas wat tydens die uitvoer van toneelstukke gebruik was. Toneelstukke is eers binne die kerk opgevoer om visuele voorstellings van die sakramente soos nagmaal, doop ens. uit te beeld. Verskillende spele soos die mirakel- en die moraliteitspele het die lig gesien.

### 2. Binnenshuise teater / Drama in die kerk

Dit is onwaarskynlik dat teaters in die Middeleeue bestaan het, alhoewel Latynse woorde soos *theatrum* en *scaena* anders suggereer. Die term *theatrum*, is gebruik wanneer daar na 'n publieke plek verwys word of dit nou 'n kerkhof binnens- of buitenshuis was. *Theatrum* is 'n plek waar daar "aanskou" kon word.

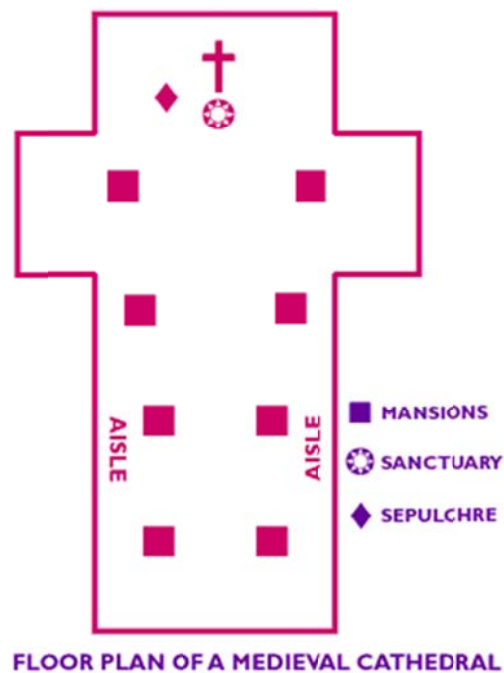
Dit is egter nie die enigste betekenis van die woord nie. 'n Bordeel het ook as 'n *theatrum* bekend gestaan. Volgens Caesarius van Heisterbach is twintig mans dood toe die weerlig 'n *theatrum* getref het. In *Flores Historiarum* word 'n Essex slaaf, Thurkill, na die hel gedra en hy kry dan 'n visioen van 'n arena wat met sitplekke omring is, vanwaar demoniese toeskouers op hulle gedoemde lewens afkyk (Tydeman, 1978:47).

Die Latynse term *scaena* (wat uit die Griekse teater dateer) het 'n interessante semantiese geskiedenis. 'n *Scaena* was nie 'n verhoogde platform nie, maar 'n verhoog wat in die vorm van 'n huis ingebou is. Die platform is 'n "orkesput" genoem. Die term "orkesput" is 'n platform waar dansers en digters kon optree. Die *theatrum* was 'n semi-sekulêre oop spasie en in die middel was 'n kleiner huisie wat 'n *scaena* genoem is (Tydeman, 1978:48; Vince, 1984:14-16).

Die liturgiese drama moes by die argitektoniese kenmerke van die kerke aanpas. Die Westerse kerk het sy oorsprong van die reghoekige Romeinse basiliek. Die kerkgange was lank en is deur twee kolomme geskei om twee vleuels te vorm. Die skeiding tussen die "publieke-" en "heilige area" was prominent.

Die lengte van die oostelike gedeelte het uit 'n kombinasie van koorgedeeltes, kansels en 'n pastorie (priester se woning) bestaan. Die reghoekige Romeinse kerk het 'n platform vir die Middeleeuse kerke geskep.

'n Kenmerkende vorm van die Christelike kerk is 'n kerk wat in die binnekant met drie sirkels, naamlik voor en aan die kante, gebou is om dooppeele te akkommodeer. Die strukture is vir doopdoeleindes gebruik en om grafte van heiliges te huisves. In die oop gedeelte is die hoofbedieningsarea, wat geskik was vir optredes, gesetel (Tydeman, 1978:51).



**Fig. 3:** Plan van 'n tipiese Middeleeuse katedraal wat die hoofareas van die kerk aandui. (<http://dkiwjlrz0qi5f.cloudfront.net/assets/spotlight/65/medievalchurchdrawingb77c00f21e31028d33916f27f803af26.gif>) [Datum van gebruik: 15 September 2012]

Belaglike skouspele het egter 'n belangrike element in die indoktrinasie van die kerk geword. Nog 'n rede waarom die Kerk visuele voorstellings toegelaat het, was om die kerklike gebeure van die kerkkalender op 'n visuele wyse voor te stel. Die kalender het in November met Advent begin, die periode waarin die tweede koms van Christus voorberei word. Dan volg Kersfees en die Driekoningsfees, die openbaring van Christus aan die heidene.

Vastyd het oor veertig dae gestrek om die Israeliete se tog deur die woestyn te vier. Na vastyd word Christus se opstanding, genaamd Paastyd, gevier. Jesus se opstanding en hemelvaart volg na Paastyd. Dit is duidelik dat die Kerklike kalender oorvol was van gebeurtenisse en die behoefte om die feeste visueel te aanskou het sterker geword (Brockett, 1964:94).

Die vroegste vorm van 'n Paasspel is 'n vierreëlige dialoog waarin 'n paar priesters hulleself in wit klee om soos engele te lyk.

Brockett (1964:95) haal die volgende gedeelte uit *Quem Quaeritis* aan:

Whom do you seek in the sepulcher, O Christian women?

Jesus of Nazareth Who is crucified, O heavenly ones.

He is not here. He has arisen even as He foretold.

Go, announce that He is arisen from the sepulcher.

Met Paastye is die heilige graf gebruik om iets simbolies uit te beeld. Die heilige graf is by die hoë altaar aan die Oostekant van die kerk geplaas. Tot en met die twaalfde eeu is Christus se graf as 'n gebou met twee boë voorgestel. Met die ontwikkeling van die liturgiese drama het nuwe ontwerpe vir die kerkdrama na vore getree. Die grafkelder is nou 'n duidelike sarkofaag ('n graf wat van klip, graniet of marmer gemaak is) wat somtyds die grafdeksel halfoop aandui.

Die liturgiese drama rangskik die graf op twee maniere, een aan die Ooste- en een aan die Noordekant van die kerk. Die grafte is teen die agtergrond van die speelarea geplaas. Die rede hiervoor is sodat die Kerk gedurig in die gedagtes van die toeskouers en akteurs kan bly. Drie tekste kom na vore, 'n twaalfde-eeuse toneelstuk *Adam*, 'n passiespel en 'n misteriespel wat in Lucerne in Switserland opgevoer is. Uit die inleiding kan die gehoorlid en leser aflei dat die kruisiging van Christus eerste geskied en dit vind bo die altaar plaas. Links van die kruisiging is daar 'n graf en langs die graf die hemel (Nicoll, 1927:665-66; Vince, 1984:90-92).

Bogenoemde illustreer die volgorde van gebeure. Die "bokse" of platforms het verskillende name gehad, nl. *loca*, *domus*, *estals*, *sedes* en in Engels *houses*. Volgens Nicoll (1927:66) is dit belangrik dat die leser moet onthou dat die uitleg van die dramaverhoog deur die kerk se uitleg beïnvloed is.

Die belangrikste deel van die Kerk, vir optrede sowel as bedieningsdoeleindes, is die hoë altaar. 'n Middeleeuse altaar is nie deur 'n altaarskerm gesteun nie, want anders sou die akteurs nie sigbaar gewees het nie. Die argitektoniese kompleksiteit van die Middeleeue het dit moontlik gemaak om komplekse toneelstukke op te voer. Engele en die drie Marias het baie van die galerye gebruik gemaak om hulle heiligheid te beklemtoon (Tydeman, 1978:55).

Soos wat die toneelstukke in die kerk ontwikkel het, kon gehoorlede die akteurs in die kerk gevolg het. Dit is later gestaak, aangesien te veel mense na die toneelstukke gekyk het. Die belangrikste kenmerk van die Middeleeuse verhoog was die *mansion*-verhoog. Die verskillende gedeeltes van die verhoog kon skouspelagtige huisies of 'n eenvoudige platform gewees het. Daar is egter verskille tussen die *platea* en die *locus*. Sekere areas is uitgeken aan die teenwoordigheid van 'n struktuur en 'n karakter, terwyl die *platea* verskillende areas soos byvoorbeeld 'n straattoneel voorgestel het (Vince, 1984:108-110).

Die Hemel was op die enigste geboude platform, omtrent 2 meter hoog vanaf die grond. Die Hel is dikwels as 'n draak voorgestel, maar ook met 'n toring met staalhekke waaruit rook gekom het en vuur geblaas word. Die Hemel en Hel is teenoor mekaar geplaas om 'n sterk kontras te vorm. Soms is die Hemel hoër as die Hel geplaas (Tydeman, 1978:69).

Soos die Kerkdrama se populariteit al hoe meer toegeneem het, het twee soorte spele ontstaan, naamlik moraliteit- en mirakelspele. Die navorser gaan vervolgens dié twee style van mekaar onderskei en bespreek.

## 2.1 Moraliteitspele

Die hoofdoel van die moraliteitspele was om die Middeleeuse gehore te dissiplineer en hulle oor morele waardes en die Christelike geloof in te lig. Uit die moraliteitspele het die misteriespel ontwikkel. Die menslike karakters in toneelstukke is deur gepersonifieerde elemente soos eerbaarheid, onsedelikheid en humoristiese elemente, soos met die Duiwelse karakter, vervang. Legendes was 'n populêre tema onder die Middeleeuse gemeenskap en baie van die heiliges se biografieë is op die verhoog as mirakelspele, allegorieë en moraliteitspele aangebied. Die moraliteitspel

was die voorganger van ons hedendaagse didaktiese toneelstukke of die sogenaamde prosa-met-‘n-doel. “Stasies” of geboutjies het die verskillende gebreke en deugde van die Mens voorgestel, soos byvoorbeeld in die vorm van Gierigheid, die Wêreld, die Vlees en die Duiwel (Brockett, 1964:110-111).

Die “heilige” toneelstukke van die Middeleeue het klugte, oneerbiedige en selfs wulpse situasies opgelewer, terwyl die misterie- en meestal sekulêre toneelstukke ‘n didaktiese aard gehad en ‘n preek bevat het. Die onderskeid tussen komedie en tragedie was vergete. As ‘n toneel ‘n gevegstoneel bevat het, was dit ‘n tragedie. Die beginsel van geen geveg, geen tragedie nie, het gegeld.

Volgens Brockett (1964:110) het die moraliteitspel oor die mens se stryd met die siel en dieperliggende begeertes en drange gehandel. In die geval van konflik speel die mens ‘n klein rol, want so baie van die mens se keuses word deur menslike begeertes en motiverings gedryf. Sodra die mens alle drange op die voorgrond plaas, hetsy psigologies of fisies, word die mens met min karaktereienskappe gelaat. Die mens word hier ‘n pop wat gemanipuleer kan word.

Die toneelstuk wat by wyse van die produksie, kostuum en die algehele toonaard van die produksie die naaste aan die aanleer van moraliteit was, is die misteriespel. Dramaturge het gefokus op die allegoriese metode deur abstrakte begrippe met die lewende te vergelyk, soos byvoorbeeld in die toneelstuk *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc*, waarin daar karakters soos die Dood en Schoenheit voorkom.

Die moraliteitspel het op twee maniere verandering na die teater gebring. ‘n Verlenging van onderwerpe en tweedens ‘n aanpassing van temas en metodes om ander vorme van vermaak toe te laat. Een van die vroegste voorbeeld van so ‘n teks is ‘n Nederlandse teks, *Lanseloet en Sanderijn*, wat oor hoofse (dus verfynde en nie lyflike) liefde en ridderskap handel. Die teks staan ook bekend as ‘n abelspel (*able*), omdat dit eienskappe van “vernuf, kunstigheid, mooiheid (en) verwikkeling besit...” (Chambers II, 1903:149-150; Van der Merwe, 1970:32-46).

Moraliteitspele was glad nie tot die feestelike kerkkalender beperk nie. Toneelstukke het eerder meer op argumente as debatte oor die narratiewe gefokus. Intellektuele idees het die Middeleeue gedomineer, want dit spruit voort uit die klassieke en die idees van St Augustine. Hy het sy outoriteit gebruik om aandag aan *trivium* (taal,



retoriek en dialektiek) en *quadrivium* (musiek, rekeningkunde, aardrykskunde en sterrekunde) as basis vir die Christelike opvoeding te gee. Die Kerk het bepaal hoe 'n Christen moet lewe en só het die sewe dodelike sondes ontstaan. Dit was natuurlik gulsigheid, woede, wellus, luiheid, gierigheid, jaloesie en trots. Al dié sondes het as hoofagente van Satan opgetree en hul doel was om menslike siele in te win (Wickham, 1987:106-107).

Die moraliteitspel bevat allegoriese kenmerke. Die karakters is nie meer spiritueel of legendaries van aard nie, maar die karakters word vervang deur abstrakte karakters wat steeds religieus voorkom. Psalm 85 se gedeelte: "Mercy and Truth are met together. Righteousness and Peace have kissed each other" word almal as't ware abstrakte karakters. *Truth* en *Righteousness* is teen Adam gekant, terwyl *Mercy* en *Peace* om Adam se onthalwe veg (Chambers II, 1903:152).

Van die allegoriese kenmerke in die moraliteitspel is die tema van debat tussen goed (God) en sleg (Satan), aangesien dit 'n morele les aan die mense moet leer. Een van die eerste Engelse moraliteitspele het as 'n *Paternoster* (gebed) bekend gestaan en kontraste het 'n groot rol gespeel in hierdie gebede. Tot onlangs was daar geen kopie van só 'n gebed nie, maar Phillippa Hoskin reken in haar artikel, *The Accounts of the Medieval Paternoster Guild of York* (2007:1 van 2) dat 'n Paternoster wat sedert 1880 al verlore is, gevind is. In hierdie Paternoster is daar oor die 150 name van lede van die Gilde, asook detail oor die voorbereiding en inkoop hierby deur Gildefeeste. Die Gilde was verantwoordelik vir optredes asook 'n Paternoster-toneel. Hierdie ontdekking het baie vrae ontlok, maar dit is duidelik die Paternoster-toneelstuk gebaseer is op sewe wa-spele wat elkeen die Sewe Smeekbede van die Onse Vader, asook die Sewe Doodsondes verteenwoordig.

## 2.2 Mirakelspele

Die navorser vind dat in die mirakelspel, net soos die misteriespel, dieselfde naïewe hantering van die lewe en die vermenging met komedie plaasvind. Mirakelspele het oor een of ander wonderwerk in die Bybel of die alledaagse lewe gehandel. *Mariken van Nieumeghen* is 'n voorbeeld van só 'n stuk en sal in hoofstuk drie behandel word. Die Mirakelspel as genre sal in hoofstuk drie indringend behandel word.

### 3. Die Liturgie en die Ritueel

In die kerk van Christus is die term “liturgie” tot die herdenking van die “Laaste Avondmaal” beperk, maar met die verloop van tyd het die woord se betekenis verbreed. Die term “liturgie” is gebruik om na enige kerklike dienste wat vir die publiek geskep is, te verwys. Dit blyk egter dat weens kultuur-, taal- en artistieke verskille baie vorme van liturgie spontaan ontstaan het. ‘n Student wat die Christelike geloof bestudeer het, kon nie anders as om van bogenoemde verskille kennis te neem nie (Wickham, 1987:23-24).

### 4. Verwydering van drama uit die kerk

Dit is nie altyd duidelik waarom drama in die 13de eeu van binne die kerk na buite geskuif is nie, maar een van die voor-die-hand liggendste verklaring was dat die opvoerings so populêr geword het dat kerke net te klein geword het om almal te akkommodeer. Uiteraard het die opvoerings ook met die kerkdienste begin inmeng. Brockett (1964:97) verduidelik dat nadat dramas na buite geskuif is, sekulêre organisasies hulle steun aan produksies gegee het. Sommige akademici soos Ronald W. Vince reken in sy boek *Ancient and Medieval Theatre* (1984:108-110) dat die kerk, toe die opvoerings na markpleine geskuif het, al hoe minder betrokke was. Ten spyte van dié skuif, het toneelstukke steeds oor religieuse onderwerpe gehandel en die Kerk kon nie dié ontwikkeling ignoreer nie. Elke handesgilde het boonop hulle eie priester, donateur en kapel gehad waar hulle kon oefen en optree. Die hele produksie was dus ‘n meer private onderneming, maar net die Kerk kon toestemming gee oor watter toneelstukke opgevoer kon word.

### 5. Volksdrama

Die antieke gelowe en bygelowe kon nie baie maklik in die toneelstukke afgeweer word nie. Twee briewe wat Gregorius die Grote geskryf het, in dieselfde tyd wat St Augustine sendingwerk gedoen het, is belangrik in terme van die metodes en wat toegelaat en verbied is wat deur die Apostels aangeleer is. In hierdie briewe het

Gregorius die byvoorbeeld aanbidding van afgode verbied. Gregorius skryf in een brief:

Do not, after all, pull down the fanes. Destroy idols; purify the buildings with holy water; set relics there; and let them become temples of the true God. So people will have no need to change their places of concourse, and where of old they were wont to sacrifice cattle to demons, thither let them continue to resort on the day of the saint to whom the church is dedicated, and slay their beasts no longer sacrifice, but for a social meal in honour of Him whom they now worship (Chambers I, 1903:95).

Ten spyte van Gregorius se pleidooie om enige vorm van afgodery stop te sit, het daar nog baie mense heidense gelowe tesame met Christenskap beoefen. Reduald, die koning van Oos-Anglia, het een gebou gehad wat 'n altaar bevat het vir die beoefening van Christenskap en regs langs dié gebou het hy 'n *arula* gehad waar daar offergawes aan demone gebring kon word. Die ouer vorme van aanbidding het op twee maniere hulle stempel op die samelewing afgedruk. Die eerste is die bewustelike aanbidding tot die vervalte afgode en tweedens die erkenning van die afgode se goddelikheid tydens offergawes (Chambers I, 1903:97).

Met die verloop van tyd het die Christelike interpretasie van die lewe 'n alledaagse siening geword. Die Kerk, en die areas rondom die kerk, het die middelpunt geword waarom die dorpsbewoners geleef het. Alles wat om die kerk plaasgevind het, was op Christelike waardes geskoei en uitvoer. Die goeie het deel van die Kerk gevorm, maar die bose het ook "sy" plek ingeneem. Aanstootlike elemente soos heidense gebruike en rituele het steeds deel van feeste gevorm. Dit is egter heel ironies dat hierdie heidense gebruike en optredes in die heiligste area om die kerk op die dorp plaasgevind het. Was die insluiting van hierdie heidense gebruike voor die kerk 'n opsetlike toevoeging tot feesvieringe om die bose weg te weer? So sou die Middeleeuse mense kon sien: "Só lyk die heidense wêreld daarbuite teenoor die reine heiligheid binne die kerk."

Dieselfde tendens het ook in die argitektuur voorgekom. Daar is bykans geen Middeleeuse gotiese kerk wat nie 'n "gargoyle" of spuiër/ drakekop aan die buitekant van die gebou het nie. Hierdie diere en monsters is as simbole van die kosmos of afbeeldinge van die demoniese onderwêreld- gevangnisse onder die mag van die

Kerk aangewend. Die figure word feitlik nooit in die binnekant of middel van die kerkgebou geplaas nie, maar slegs aan die buitehoeke van die kerke. Hulle funksie was om die bese weg te lei (Cirlot, 2002:115).



**Fig. 4:** Die standbeeld van die Duiwel op die mure van die Notre Dame katedraal in Parys, Frankryk. (<http://wanderingjew.typepad.com/photos/uncategorized/gargoylenotre-dameg>) [Afgelaai op 12 Oktober 2012]

### 5.1 Toneelspele en ander aktiwiteite by feeste en heilige dae

Hoewel toneelstukkies opgevoer is by feeste is snuisterye verkoop en gebede en offergawes het deel gevorm van die landboufeeste. Die dag van offergawes was 'n vakansiedag sowel as 'n heilige dag. Ten spyte van die Christenskap se toetreding tot die ritueel, het verskeie individue steeds ou heidense gebruike en gelowe beoefen. Atletiek en perdesies is maar twee van die voorbeelde van Romeinse sportsoorte wat beoefen is. Sommige feesgangers het 'n Indiese sportsoort, wat baie soos hokkie en sokker was, nageboots. Die bal was niks anders as die kop van 'n geofferde dier nie. Mens het hoofsaaklik aan hierdie sportsoorte deelgeneem (Chambers I, 1903:146-149).

## 5.2 Liturgiese toneelstukke

Die *Iudi* het vir die Kerkgemeenskap smaakloos gebly<sup>7</sup>. Dit bly egter interessant dat die bloeitydperk van die Middeleeuse drama en teater sy oorsprong in die kerk gehad het. Daar is verskeie redes waarom teater homself tot op die trappe van kerkgeboue bevind het. In die vierde eeu was die Heilige Mis (*Mass*), 'n heilige musikale samestelling, 'n belangrike feesgeleentheid op die kerkkalender. Die formaat het oor eeue behou gebly. Die biskop en sy gevolg kom die kerk van die buitekant af binne. Die biskop tik dan drie keer teen die deur en 'n vraag word aan hulle gevra: “*Quis est iste rex gloriae?*” (Wie is die Koning van Glorie) Die biskop antwoord dan daarop: “*Dominus virtutum ipse est Rex gloriae*” (Hy is die Koning van Glorie). Hulle word dan in die kerk binnegelaat en die hele gevolg volg dan die biskop in die vorm van 'n soort trein. Die treinbeeld is 'n dramatiese voorstelling om die bese weg te weer. 'n Tenoorstem sing 'n gedeelte van die evangelie, 'n sopraan volg dan en sing 'n Joodse gesegde asook die dissipels se dele. 'n Basstem vertolk die stem van Christus (Chambers II, 1903:3,4; Vince, 1984:132-140).

Simbolisme en mimiek het 'n belangrike deel van die liturgie gevorm. 'n Roomse lied is gesing waar die een koor 'n vraag vra en die ander koor daarop antwoord. Gevolglik was hierdie vraag-en-antwoord vorm van gesange die eerste vorm van die liturgie. Die volgende stap was om hierdie praat-sangvorm te noteer en neer te skryf (Chambers II, 1903:6-7).

Na die dertiende eeu het die geskrewe gesange baie skaars geword. Die akteursgroepe het later deel van die kore gevorm. In Duitsland het hulle bekend gestaan as *Sequentiae* en in Frankryk is hulle *Prosae* genoem. Die *Introit* was die bekendste vorm aangesien hulle psalms voor die Heilige Mis gesing het. Verskeie *Introit* het 'n dialoogvorm aangeneem waarvan die vraag- en antwoord deel gevorm het (Chambers II, 1903:8).

Tydens Paasfees was die *Quem quaeritis* gesing. In 'n paar kerke is hierdie gesang voor die *Mass* deur die *Introit* gesing. Die monnike het gedurende die Paastyd sonder skoene geloop totdat die kruis aan die einde van die feesviering opgerig is. Baie kerke het 'n uitgeholde hoek gehad wat spesiaal ontwerp is om die “Heilige

---

<sup>7</sup> Vir meer inligting oor die liturgie, vergelyk Jeffrey Burton Russel se boek, *Medieval Civilization* (1968:237-238,367).

graf” voor te stel. Baie van hierdie hoeke is ryklik versier met edelgesteentes, uitkerwings en skilderye wat die opstanding en Paasmaal voorstel (Chambers II, 1903:11,22).



**Fig. 5:** Hier volg 'n voorbeeld van die “Heilige graf” wat aan die voorkant van die Middeleeuse kerke was. (<http://luirig.altervista.org/naturaitaliana/viewpics.php?title=The+interior+of+the+Holy+Sepulchre,+Jerusalem,+Holy+Land>) [Afgelaai op 10 Oktober 2012]

Die *Quem quaeritis* het partykeer oor die twee Marias, wat die heilige die Heilige Hoek (*sepulchre*) besoek, gehandel. Die dialoog bestaan uit die twee Marias en die

koor wat die dissipels voorstel. Twee lede van die koor stel dan vir Petrus en Johannes voor. 'n Belangrike stap wat ten opsigte van die karakters geneem is, is om 'n karakter te kry om die rol van Jesus te vertolk. Dit het outomaties 'n nuwe toneel tot gevolg gehad. Die *Quem quaeritis* het meer formeel begin word en daar was drie weergawes. Die eerste weergawe het gehandel oor die twee Marias wat deur die engel gekonfronteer word en die koor wat dan met die twee Marias praat. Die tweede bestaan uit die dissipels se verskyning en die derde deel bestaan uit Christus wat homself aan die dissipels en die twee Marias openbaar (Chambers II, 1903:30-32).

Die dekoreffekte vir die *Quem quaeritis* was baie eenvoudig en slegs 'n paar rekwisiete en kostuumveranderinge is aangebring. Die Marias se hoofde was met sluiers bedek en hulle het koorklede, mantels en 'n soort oorkleed (*dalmatikas*) aangehad. Hulle was slegs in wit of in verskillende kleure geklee. Die engele het by die Heilige Hoek (*sepulcre*) se deur gesit en was in wit geklee. Hulle het kerse en 'n mielie, wat die opstanding gesuggereer het, vasgehou. Die priesters, nonne of koorknape het dikwels dié rolle vertolk. Die dialoog was altyd gesing en nie gepraat nie (Chambers II, 1903:33-35).

Tydens die Kersseisoen was die *Quem quaeritis* steeds 'n belangrike geleentheid op die kerkkalender. Agter 'n gordyn word die krip gehou. Nadat die *Te Deum*, die vyf skaapwagters, aan die westelike kant van die koor binnekom, sing 'n jong seun vir hulle van die goeie tyding en die ander koorlede val in met *Gloria in excelsis*. Die skaapwagters sing saam en word deur twee priesters ontmoet. Die sentrale punt van die *Quem quaeritis* is gesentreer om Josef en Maria. Die donkie<sup>8</sup> en bul<sup>9</sup> is kenmerkende elemente van die Katolieke kerk tydens die Kerstyd. 'n Ander toneelstuk wat tydens Kerstyd opgevoer is, was die *Stella*. Die vroegste weergawe hiervan kom van Limoges. Die drie Wyse Manne kom by die groot deur in waartydens die koor 'n *prosula* sing. Hulle wys hulle geskenke wat uit goud, wierook en mirre bestaan. Die Wyse Manne raak intussen aan die slaap en 'n engel waarsku hulle dat hulle 'n ander pad huis toe moet kies, aangesien Herodus op hulle spoor is. Die Wyse Manne ontwaak en volg die koor. Ander weergawes van die Wyse Manne

---

<sup>8</sup> In die Middeleeue is die donkie se kop dikwels op embleme aangebring en dit was 'n simbool van geduld, vernedering en waagmoed. Die donkie is ook 'n simbool van offerande (Cirlot, 2002:21).

<sup>9</sup> Die bul verteenwoordig in 'n Middeleeuse konteks, die hemel (Cirlot, 2002:33). In hoofstuk vyf verkry die bulsimbool 'n ander betekenis.

en herders se verhale is ook opgevoer. Die teksontwikkeling van die *Stella* stem baie ooreen met dié van die *Quem quaeritis* (Chambers II, 1903:41,42,45,46).

### 5.3 Sekulêre toneelstukke

Die toneelstukke het, tot die Kerk se spyt, na die markte en sale van die gildes<sup>10</sup> versprei. Van die vroegste vorme van sekulêre stukke is *Adam*, die toneelstuk bestaan uit 600 reëls en handel oor die val van die mens weens hulle sondige natuur en hulle verbanning uit die paradys. Die sprekers is Adam, Eva, 'n figuur wat God voorstel en dan Diabolus (Satan). Ander toneelstukke oor Kain en Abel, koning Nebukadnesar, die ontstaan van die Engele en die val van Lucifer is ook opgevoer (Chambers II, 1903:69-71).

Toneelaanwysings oor die stuk *Adam* het behoue gebly.

A Paradise is to be made in a raised spot, with curtains and cloths of silk hung round it at such a height that persons in the Paradise may be visable from the shoulders upwards (*ibid*).

Die dialoog volg na die koor se gesang. Die figuur wat God voorstel, lei Adam en Eva die paradys binne (Chambers II, 1903:80).

Dan volg een van die eerste voorbeelde van die duiwel se teenwoordigheid in die kerkdramas. "The diabolus thinks he is prevailing upon Adam. He joins the other demons and make sallies about the plateae. Then he returns *hylaris et gaudens* to the charge. But he fails" (*ibid*). Die verhaal vertel verder waar Eva gestraf word omdat sy na die slang geluister het, "Then Adam is to eat part of the apple<sup>11</sup>; and after eating it he shall immediately recognize his sin and debase himself" (*ibid*).

Die laaste toneel beeld die Middeleeuse vrees vir die duiwel en demone uit:

---

<sup>10</sup> Die sale wat deur die Gildes bestuur is spesifiek vir optrede-doeleindes gebou.

<sup>11</sup> Die Latynse woord *malum* beteken appel. Na die aanneming van die Chrsitelike geloof het daar baie Romeinse en Griekse gewoontes, gebruike en gelowe behoue gebly. Die belangrikste Bybelse konnotasie vir die vrug, is die vrug van die boom waarvan Adam en Eva nie mag geëet het nie (Westegg.com/etymology).

Die woord *malum* het twee betekenisse, naamlik kwaad of boos en appel. Daarvandaan het die vrug 'n appel geword, omdat dit sinoniem is met boos (textkit.com/greek-latin-forum/viewtopic.php?f=3&t=11780).



Then shall come the devil and three or four devils with him, carrying in their hands chains and iron fetters, which they shall put on the necks of Adam and Eve. And some shall push and others pull them to hell; and hard by hell shall be other devils ready to meet them, who shall hold high revel (tripudium) at their fall. And certain other devils shall point them out as they come, and shall snatch them up and carry them into hell; and there shall they make a great smoke arise, and call aloud to each other with glee in their hell, and clash their pots and kettles, that they may be heard without. And after a little delay the devils shall come out and run about the stage; but some shall remain in hell (Chambers II, 1903:82).

Al die areas op die verhoog, behalwe die Hemel of Paradys, was dieselfde hoogte. Die Hel was heel onder en is deur die kop van 'n draak voorgestel. Die regte van die Kerktoneelstukke het in die hande van welgestelde mense beland, omdat hulle die geld gehad het om die toneelstukke van binne die kerk na die markpleine te neem. Toneelstukke was nie meer net in die taal Latyn opgevoer nie, maar ook in die volk se eie taal. Die nonne van *Origny Ste. Benoîte* het die liturgiese *Quem quaertitis* in Frans vertaal, maar het die dialoë van Christus, die Engel en Maria Magdalena in Latyn gehou. Daar is nog gevalle waar Latyn en die volkstaal gemeng is (Chambers II, 1903:86,88-89).

## 6. Dorpsfeeste

Tydens die landboufeeste plant seuns takkies voor hulle geliefdes se deure. Die volk versier hulleself, hul huise en die kerke in groen. 'n Groot blomkrans wat om 'n lewensgrootte pop gehang is, paradeer deur die strate. Die pop word nie na die feesvieringe vernietig nie, maar word tot die volgende feesvieringe voor die kerk opgehang. Hierdie bygelowe is om te verseker dat die gees van vrugbaarheid oor die mense en plekke sal heers. Kinders wat aan kroep, stuiptrekkings, ragitis of ander siektes ly, word deur 'n gat in 'n gesplete boom gelei. Die mense het geglo dat die kind genees sal word as hulle aan die boom raak (Chambers I, 1903:116-118).

Tydens elke dorpsfees is daar 'n dier geoffer. Die bloed van die dier is dan op die heilige boom gegooi. Partykeer het die mense sommer die bloed oor hulle koppe gesprinkel en het dit ook gedrink. Velle, horings en ingewande is op die boom

gehang en ook deur die feesgangers gedra. Dit kan egter nie misgekyk word dat elkeen van hierdie bygelowe, eenderse kenmerke met die van die Romeinse beskawing toon nie (Chambers I, 1903:133-134).

‘n Sterk dier moes tydens die feesvieringe geoffer word. Sekere oerstamme het geglo dat die stamleier in sekere feeste geoffer moet word en daarna moet daar ‘n opvolger vir hom gekies word. Met die verloop van tyd het die volk rustiger geword en die leier se funksies het vermeerder en hy het ‘n meer verantwoordelike rol gekry. ‘n Plaasvervanger moes egter vir die leier gekies word. Dit is egter geen verrassing dat ‘n misdadiger, ‘n slaaf, of ‘n vreemdeling wat hom-/haarself in die dorp op daardie oomblik bevind het, gekies is vir hierdie offertradisie nie. Die slagoffer wat gekies is, is soos ‘n koning aangetrek. Hierdie gebruik kan gesien word as ‘n klugspel. Somtyds word die koning of die leier wel vir die ritueel gekies, maar hy word dan net simbolies doodgemaak. ‘n Dier neem sy plek op die altaar in. Hierdie ritueel herinner baie aan die verhaal van Abraham en Isak (Chambers I, 1903:137-137).

By ‘n Beltaanse fees word ‘n mens byvoorbeeld gekies om die slagoffer te speel en hy/sy moet oor vlamme spring, later word hy/sy as ‘n grap “dood” aangespreek. Dit dra alles by tot die “klugspel”. ‘n Griekse verkenner, Posidonius<sup>12</sup>, vertel van ‘n gebruik waar mense, slange en katte wel gebrand word. Die verbranding van beendere het bekend gestaan as vreugdevure (“bonfires”), ‘n term wat vandag nog gebruik word vir ‘n groot vuur. Hierdie verbranding van mense en diere is iets waarna Gregorius die Grote uitgesien het (Chambers I, 1903:138-140).

## 7. Straatteater

***“We can wait with our stool and sausages. What comes first? Can you see? Tell us?” T.S. Elliot, Triumphal March.***

Daar het in die Middeleeue ‘n soeke na orde in ‘n chaotiese samelewing bestaan. ‘n Oplewing in vermaak in die openbaar het plaasgevind en straatteater en rituele in die openbaar het meegehelp om chaos en wetteloosheid te onderdruk in ‘n samelewing

---

<sup>12</sup> Posidonius was ‘n intellektuele figuur in antieke Griekeland. Sy belangstellings en bydraes in die geskiedkundige-, filosofiese-, en wetenskap areas speel vandag nog ‘n rol (Cambridge, 2012: 1 van 1)

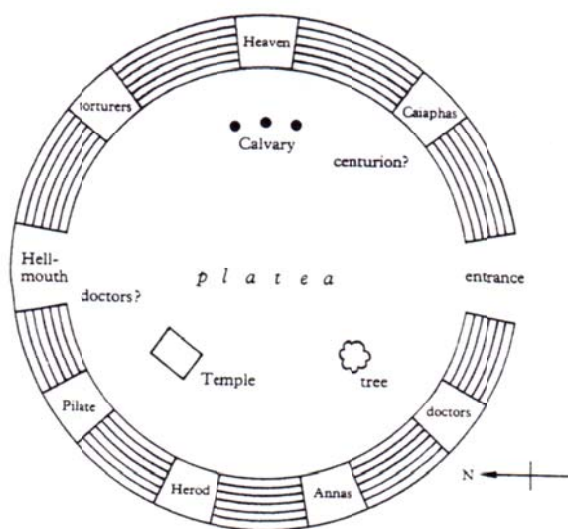
wat soms baie gewelddadig en barbaars kon wees. Temas wat handel oor Feodalisme of die leenstelsel soos dit ook genoem kan word, ridderskap, die kloosterlewe en die hoofse liefde lê die hoekstene vir vele van die dramas en opvoerings. Die era het ook 'n drang laat ontstaan om hierdie abstrakte idees oor die hoofse liefde, ridderskap en oor heidense gelowe voor te dra. Vir die Middeleeuse mens was daar voortdurend 'n stryd tussen die spirituele en die fisiese en 'n stryd tussen deugde en swakhede. Vir 'n groot gedeelte van Europa was die literêre wêreld voor die Gutenbergpers se deurbraak 'n geslote boek (Tydeman, 1978:87).

Die Middeleeuse rituele spruit aanvanklik uit aktiwiteite soos swaardgevegte wat in 'n oorlog uitgevoer was. Alhoewel die swaardgevegte gevaarlik was en die dood tot gevolg kon hê, was die opvoerings 'n natuurlike omgewing waarin dit op dramatiese wyse nageboots kom word. Sulke toernooie waarin akteurs as 'ridder' mekaar die stryd aangesê het was besonder populêr en word tot vandag nog aangebied.

In sulke toernooie op die platteland is volle monderings as kostuums gedra en die vertonings het ook vermomminge ingesluit. In 1463 het 'n honderd akteurs as ridders, aangetrek soos Christene, teen 'n 100 More met vals baarde geveg (Tydeman, 1978:88). Dit herinner nogal baie aan Generaal Cronjé wat na die Anglo/Boereoorlog in 1903 skyngevegte in Amerika gaan aanbied het om geld in te samel vir die verslane Boerevolk.

Tydeman (1978:95) dui aan dat die psigologiese oorsprong en motivering van optogte van die ou tye in die verlede en belangstelling in die antropologie (mensekunde) afkomstig is. Die menslike instink om sake van algemene belang aan die beweeg te kry het bygedra tot 'n sterk sin vir identifisering met 'n algemene doel. Middeleeuse inwoners kon aan baie meer spele en rituele deelneem waar hulle byvoorbeeld moes spring om saillande se vrugbaarheid te verseker. Mans en vrouens het in die ritueel dierkoppe of duiwelmaskers gedra en spiese vasgehou.

Die toere in die platteland het unieke eise aan die groepe gestel. Die grootste struikelblok vir teaterontwerpers was om die verhoog só te ontwerp dat die akteurs en dekor maklik sigbaar kon wees. Die areateater was die beste oplossing vir die sigbaarheidsprobleem (Tydeman, 1978:144).



**Fig. 6:** 'n Voorbeeld van 'n Arenateater uit *Theatre of the Middle Ages* van Tydeman (1978:154).

Die stellasies wat op die Middeleeuse verhoog gebruik is, was basies net 'n verhoogde struktuur wat om die *platea* gebou is. Volgens die *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia* (2012) is spesifieke areas in die teater se ontwerp aangedui:

In medieval staging, a number of mansions, or booths, representing specific locations, were placed around the acting area. The actors would move from mansion to mansion as the play demanded. The platea would assume the scenic identity of the mansion that was being used. The platea was also used as the acting area for places not specified by individual mansions, such as streets and open country.

Verskillende stellasies is deur verskillende karakters, afhangende van hulle heiligheid, gebruik. Die Paradys is op 'n stellasje geplaas en die Hel op twee hoër stellasies.

## 7.1 Jongleur, towenaars en ander vermaak

Die vermaak van die Middeleeue het gewissel van akrobate wat op toue loop, dansers, jongleurs (*jugglers*) wat messe en balle gegooi het en dan was daar natuurlik towenaars wat objekte laat verdwyn het. Laasgenoemde is volgens die Kerk as boos en demonies verklaar. Die mimiekkunstenaars het met marionette vermaak, terwyl ander kunstenaars dikwels dieremaskers gedra het (Chambers I, 1903:71).

Gedigte is voorgedra terwyl musiek gespeel is. Aan die begin van 'n optrede is narratiewe gedeeltes dikwels deur die outeur voorgedra (Chambers I, 1903:83).

## 8. Waens

Tesame met die opelugteater het 'n nuwe gebruik na vore getree, naamlik waens. Tydeman (1978:109-110) illustreer dat die waens 4½ - 5 meter hoog was, 6 meter breed en 4½ meter diep. Sirkulêre toneelstukke is dikwels op waens opgevoer. Die waens het baie probleme tot gevolg gehad, want dit moes 'n groot aantal spelers en dekor kon dra. 'n Soldaat in die toneelstuk *The Dream of Pilate's Wife* gee 'n aanduiding van die tekort aan spasie op die verhoë:

Here, ye gomes, gose a rome, gaffe us gate,

Here, you blokes, make room, clear the way (Tydeman, 1978:108).

Op die waens het die Hemel en die Hel in 'n vertikale plasing voorgekom. In *Last Judgement* is 'n wa gebruik wat al die dekor en masjinerie van die Helmond kon dra. Die Helmond (*infernum*) kon vuur blaas en 'n aardbewing kon plaasvind. Die karakters vir die toneelstuk het God, twee demone, ses siele, twee geeste, vier engele, twee wurms - wat die mens se gewete voorgestel het, twee sangers en 'n Fariseër ingesluit. Die Hel was nie altyd deel van die waens nie en is soms op 'n kleiner mobiele wa langs die groter wa geplaas. Ten spyte daarvan dat die Hel op 'n ander wa was om meer plek te maak, was die waens steeds beknop (Tydeman, 1978:109-110).

Om die mobiele waens nog groter te maak, is daar soms draagbare verhoë langs die groot wa geplaas. Nie al die waens het die vergrote waens gebruik nie, want dit sou die mobiliteit moeiliker gemaak het, aangesien die strate baie nou was. Partykeer is die waens in 'n sirkel om die dorpsplein geplaas en toeskouers kon van die een wa na die ander wa geloop het, vandaar die naam sekulêre teater.

Die gilde se waens het hulle verskyning by die Corpus Christifees of by enige ander religieuse optog gemaak. Mimiekuitvoerings en dialoë het deel van die vermaaklikhede gevorm en van die items in die opvoering het soms nie langer as vyf minute geduur nie (Tydeman, 1978:111).

Aartsdeken Rogers in (Nicoll, 1927:69) het die volgende te sê gehad oor die groepe se toerpraktyke in 'n dorpie in Engeland:

The first beganne at ye Abbaye gats and when the first pagient was played at ye Abbaye gates, then it was wheeled from the thence to the pentice at ye highe crosse before ye Mayor; and before that was done, the second came, and ye firste wente in – to the watergate streete, and from thence unto ye Bridge streete, and soe all, one after an other, tel lye pagiantes weare played

Dit lyk of die groepe besonder aktief, goed georganiseerd was en gehore nie ontbreek het nie.

## 9. Minnesangers

Intussen het individuele minnesangers van dorpie na dorpie en van kasteel na kasteel beweeg om in strate, by markte kroeë en in dikwels ook in kastele en in herberge te sing en te dans. Kunstenaars soos dié is uitgeken aan hulle helderkleurige jasse, instrumente wat op hulle rûe vasgemaak is, skoongeskeerde gesigte, plat skoene en kortgesnyde hare. Die minnesangers se kenmerkende kleredrag het 'n populêre manier van vermomming vir rowers geword. Die omstandighede op die pad, was weens die aard van Europa se weer en struikrowers wat hulle maklik kon oorval, haglik. 'n Tekort aan medikasie het die minnesangers baie vatbaar vir siektes gemaak (Chambers I, 1903:45).

Wyse kerkmanne was nie verleë om te erken dat die minnesangers weens hulle populariteit in die Kerk gebruik kon word nie. Onder Edward die Derde, het minnesangers 7½d (pennies) 'n dag verdien. Sy weermag het 'n orkes gestig. Die orkes het bestaan uit vyf trompetspelers, vyf vioolspelers, een tamboerynspeler, een klaroenspeler (skeltrompet) en een fluitspeler (Chambers I, 1903:46-49).

Die populariteit van die minnesangers was in die Middeleeue 'n bekende gesig en het regoor Europa versprei. Die minnesangers het 'n groot rol in die viering van heilige dae gespeel. Die minnesangers het op verskillende maniere vermaak gebied met danse, maar die sing van ballades was hulle hoofsaak. Daar was dié wat wreedagtige maskers gedra het en vulgêre danse en gebare uitgevoer het. Ander het vermaak in die vorm van satire gebring. Liedere wat gesing is, het gehandel oor die lewens van heiliges en prinse (Chambers I, 1903:55,59). In die abelspel, *Lanseloet van Denemarke* (Stellinga, 1978) kom daar drie herhalende verse voor wat eeffe verander na die einde om die progressie van die verhaal te demonstreer. Die moontlikheid bestaan dat hierdie abelspel heel moontlik om 'n ou ballade van 'n minnesangers ontwikkel is.

#### 10. Ander verhoogtegnieke en stelle buite die kerk

Nadat dramas van binne die kerk na buite geskuif is, het toneelstukke nie nêr op waens afgespeel nie, maar ook voor die groot westelike deur van die kerk. Die deur het op 'n verhoogde portaal oopgemaak vanwaar daar trappe na die markplein gelei het. Toeskouers het die aksie op die trappe vanaf die markplein dopgehou.

Al die teaterkonvensies van die kerk is oorgeërf. Tweedens het die optredes uit 'n reeks kort toneelstukke bestaan. Die volgorde van die toneelstukke is deur die Bybel, eerder as die algemene verhouding tussen stories bepaal. Derdens het elke reeks uit drie dele bestaan, naamlik die Hemel, Aarde en Hel. Die algemeenste plasing van die drie dele is horisontaal of vertikaal gerangskik. Die Hemel was vanuit die akteurs se oogpunt na die gehoor, altyd aan die linkerkant en die Hel aan die regterkant. Landelike dele is tussen die Hemel en die Hel opgevoer.

Baie aandag is geskenk om spesiale effekte so realisties as moontlik te maak. Die voorstelling van die Hel en sy demone is een so 'n voorbeeld waar van spesiale

effekte gebruik gemaak is. 'n Ingang na die Hel is voorgestel deur 'n monster wat vuur spoeg, vandaar die term "Helmond". Uit die ingang het rook, vuur en die gille van sondaars gekom.

Brockett (1064:99) skets dat van 'n groot aantal masjinerie (*secrets*) gebruik is om spesiale effekte op die verhoog moontlik te maak. Baie van die masjiene is van onder die verhoog beheer en verskeie valdeure het akteurs na die oppervlakte van die verhoog laat verskyn of verdwyn. Die bou van die masjinerie was nie die werk van amateurs nie, want professionele tegnisi is aangestel om die *secrets* te bewerkstellig. Sewentien mense is benodig om die hel se masjiene te werk.

Die Hel het baie verskillende vorme aangeneem. Volgens verskeie sketse wat behoue gebly het, is die Hel soms met dieretande aangedui. Agter die Hel is 'n martelhuis wat deur demone bewoon is. Uit die dier met tande wat dikwels 'n draak, 'n leeu, 'n slang of soms 'n uil was, het kleiner demone, vuur en rook gekom (Nicoll, 1927:67).

Aangesien mense van rituele en simbole gehou het, was dit nie die Middeleeuse verhoog se primêre doel om oortuigende, realistiese effekte op die verhoog te gebruik nie. Geen gebou is in sy geheel uitgebeeld nie. 'n Klein gebou kon die hele stad Jerusalem voorstel, terwyl 'n stoel langs die geboutjie Herodus se paleis voorstel.

Op die onderstaande skets is dit duidelik dat die Helmond aan die teenoorgestelde kant van die Hemel geplaas word. In die voorstelling is dit duidelik dat daar rook vanuit die Hel gekom het. Die watertoneel met die skip is ook hier voor die Hel te sien.





**Fig. 7:** Die Vaste verhoog van voor gesien ([www.google.co.za/imgres?q=medieval+hell+stage&start](http://www.google.co.za/imgres?q=medieval+hell+stage&start)) [Afgelaai op 11 November 2012]

Indien die opvoering van een plek na 'n ander verskuif moes word is dekorstukke op waens gelaai en vervoer.

## 11. Kostuums

Akteurs moes self vir hulle eie kostuums sorg. Net die duiwelse karakters het hulle kostuums van die regisseur gekry. Judas se kostuum en toebehore was op die stad se onkoste, aangesien Judas 'n ongewilde rol was. 'n Presiese beskrywing van die Duiwel se kostuum bestaan nie, maar Tydeman (1978:211) kon aflei dat vere en haashare dikwels gebruik is. Die grootste verbeeldingsvoorstelle het gekom om die demoniese karakters te klee. Duiwels is dikwels met vlerke, dierekloue, bekke, horings en serte versier (Brockett, 1964:100).

Net soos wat die verhoog van simbole gebruik gemaak het om die Aarde, Hemel en Hel voor te stel, het kostuums ook simboliese waarde gehad. God, engele, heiliges en sekere Bybelse karakters het kerktogas met geringe versierings gedra. Engele het 'n kerktoga met vlerke gedra, terwyl die karakter van God soos 'n hoë kerkoffisier aangetrek was. Volgens Tydeman (1978:168-169) het Christus dikwels 'n goue masker gedra of die akteur se gesig was goud geverf.

Aardse karakters het kontemporêre Middeleeuse kleredrag gedra. Hemelse karakters is geskep om te inspireer, terwyl demone geskep is om vrees en veragting

by toeskouers te ontlok. Die gewone man is vasgevang in die kloue van goed en kwaad of het hulle gekies om daar te wees.

## 12. 'n Fokus op die demoniese karakter en die Hel

Wat uit die studie afgelei kan word, is dat die demoniese karakters en Satan op die Middeleeuse verhoog uitgebeeld is om die mense te leer wat reg en wat verkeerd is.

Die wrede en teologies skandelige karakter het die meeste kans gehad om fisiese aktiwiteite te beoefen. Die grootste oomblik is byvoorbeeld in een opvoering wanneer demone vir Adam en Eva Hel toe dra. Tydeman (1978:193) noem dat die Duiwel en drie of vier demone sal saamkom en Adam en Eva met kettings aan hulle nekke vasbind. Party sal hulle na die Hel stoot terwyl ander demone sal dans en juig oor hulle ewige dood. 'n Groot wolk kom uit die hel en die demone slaan dan op potte en panne.

Tydeman (*ibid*) noem dat in Bouges (1536) daar 'n uil op die skouer van Herodus Agrippus verskyn het, voor sy vertrek na die Hel. Die uilmond word dikwels gesien as simbool van die poort na die Hel. Vergelyk figuur tien en 'n verdere bespreking hiervan op dieselfde bladsy.

Nicoll skryf in *The Development of the Theatre* (1927:74) dat die Duiwelse karakters almal in skaap- of wolf- of kalf- of ramvelle geklee was. Hulle het van skaapkake, bul- of bokhorings kopstukke gemaak. Koeiklokke is soms om hulle nekke gehang sodra hulle op die verhoog gekom het om 'n onaangename geraas te veroorsaak. Party het dolke, spiese en swaarde in hulle hande gedra, terwyl ander kruit en swael rondgedra het om aan die brand te steek.

Duiwels is partykeer rooi of swart geverf en het swaaiende sterte gehad. Tydeman verduidelik verder dat die duiwels met belde, waaraan daar klokke gehang het, geklee is (Tydeman, 1978:193).

Op die onderstaande skets is 'n voorbeeld van 'n demoniese kostuum wat gedra is. Let op na die dierekloue, horings en diervelle wat gedra is. Let ook op die galgtou en draketande. Die kleredrag van die karakter is vervalte om op die vervalte geestelike

toestand van die karakter te dui en dra veel by om nie net afsku nie, maar ook vrees by die toeskouers te ontlok.

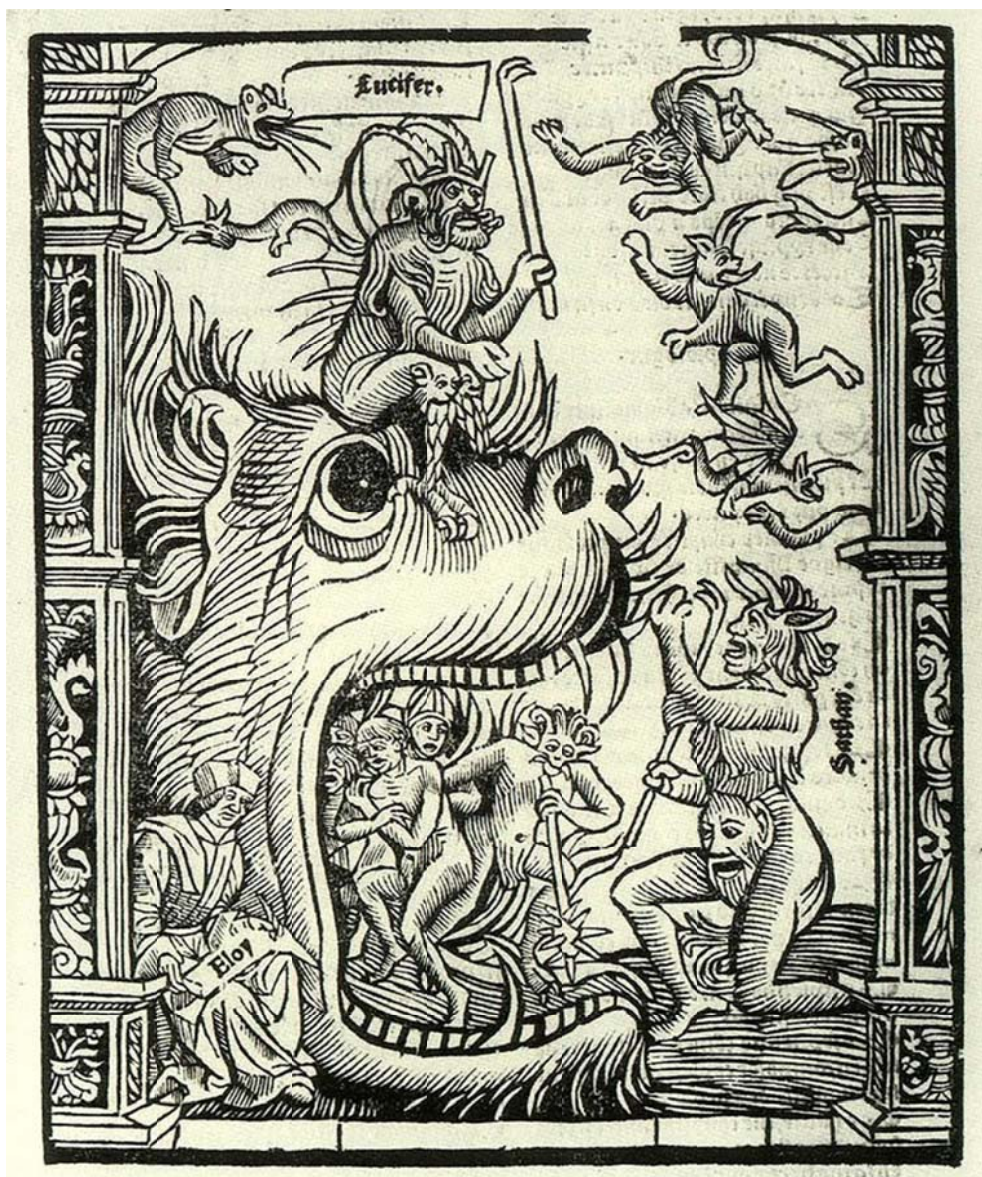


**Fig. 8:** 'n Duiwelskostuum met dierevelle en horings uit Wickham (1987:114) se *The Medieval Theatre*, skets nommer 30.

Die duurste rekwisiet op die Middeleeuse verhoog was die mond van die hel. Timmermanne het dié monsters se koppe uit hout, papiermaché en lap gemaak en dit oor die valdeur geplaas. Die groot mond het met behulp van skarniere oop en toe gemaak. Tydeman (1974:174) gee so 'n voorbeeld: "The mouth and entrance to the Hell in this play were very well constructed; for through machinery it opened and closed by itself when the devils wished to go in or come out."

Rook, vlamme, slegte reuke en baie geraas het uit hierdie Helmond gekom (Dewey, 2007:7 van 17).

In die illustrasie hieronder is die Helmond in die vorm van 'n draak en voor die draak staan die demone met hulle spiese. Hulle het sterte en draakmaskers waaruit rook gestoom het.



**Fig. 9:** Die Helmond. (<http://2.bp.blogspot.com/RuP2uZFqD0/S7Ux yXHNTI /AAAAA AAAA9M/6BLOV8q1a-0/s1600/hellmouth> [Afgelaai op 9 September 2012])

Die Hel is partykeer deur 'n groot oopmond padder, waaragter 'n martelkamer was, voorgestel. Karakters se kostuums was tipies van die bose figure wat die duiwel sou omring. Lucifer is deur slange en draake omring. Dit blyk dat simboliek in die teater

verder gevoer is deur nuwe simbole te skep. Nie net is die Duiwel deur slange, drake, uile en bokke voorgestel nie, maar ook deur 'n haas- en 'n oskop.

Hieronder is die Helmond deur 'n uil voorgestel wat ook 'n simbool van die dood is. Die demone kan in die agtergrond gesien word. Voor die uil lê die Romeinse god, Chimera, wat 'n Helfiguur in die Romeinse mitologie voorstel.



**Fig. 10:** Die Helmond as 'n uil voorgestel in Wickham (1974:114) se *The Medieval Theatre*, skets nommer 26.

## 12.1 Predikasje en die Dans van die Dood

Daar word verskeie kere in die geskiedenis die afleiding gemaak dat 'n slaaf of 'n arm mens nie kon lees of skryf nie en dat hulle afgesny was van die filosofiese, politieke- en sosiale gesprekke van die samelewing. Populêre stories oor mitologie, die Bybel en die lewens van heilige manne is deur skilderye en beeldende kuns uitgebeeld. Abstrakte simbole soos die "Sewe dodelike sondes" is deur middel van simbole uitgebeeld. Reg en geregtigheid kan aan 'n swaard en 'n weegskaal uitgeken word. 'n Uil, bang vir die dag, maar aktief in die nag, het Satan

gesimboliseer. Die skerpioen het die embleem van die Jode in die Christelike samelewing uitgebeeld (Wickham, 1987:110).

Uit Wickham (1987:111) se navorsing blyk dit dat 'n skip met Christus vergelyk kan word. Die eienaar van 'n herberg het dikwels die Duiwel voorgestel en die herberg die Hel. Enige storie wat van die uitgangspunt gegaan het om 'n duif en 'n uil in 'n bos voor te stel, het een of ander priester wat sy beloftes verbreek het en dan besluit om die Duiwel te volg, voorgestel.

### 13. Spesiale effekte

In die Middeleeue was "wonderwerke" op die verhoog 'n noodsaaklike bestanddeel van enige produksie. Die kerkdrama het egter, omdat die opvoering van die drama 'n vorm van aanbidding was, nie die gebruik van uitspattige en groteske toerusting aangemoedig nie. Middeleeuse kerkgangers het in terme van simbole gedink en geredeneer en drama moes daarby aansluit. Die *corona* is 'n glasbakkie wat met paraffien gevul was en 'n wolpit het daarop gedryf. Presies hoe die *corona* gebruik is om die brandende ster van die Wyse Manne uit te beeld, is onduidelik (Tydeman, 1978:166-167).

Brandende kole en buskruit is gebruik om ontploffings in die Hel realisties uit te beeld. Vuurwerke is gebruik om die Heltoneel ekstra skouspelagtig te maak. Demone het fakkels gedra en dan paraffien daarin geplaas. 'n Bourgese voorstelling vertel van twee demone wat vuur uit hulle monde en horings blaas. Akteurs, wat die rol van Satan vertolk het, het dikwels die gevaar geloop om aan die brand te slaan. 'n Akteur se kostuum het in die produksie *Mystète of St Martin* vlam gevat toe hy deur die Hel se valdeur gekom het. Nie net mense het vuur geblaas nie, maar ook rekwisiete soos slange en drake. In 1557 het die Coventry Drapers iemand betaal om "for kepying of fyer at hell-mothe"(Tydeman, 1978:173,214).

Menslike karakters is deur poppe vervang voordat hulle in die Hel moes brand. Hul ledemate is afgeskeur of opgesny en dan in die vuur gegooi. Ondergrondse gangetjies en valdeure het belangrike funksie vervul. In die Passiespel van Mons in 1501 word die duiwel uit 'n besete kind gedryf en kom dan van onder die meisie uit, gevolg deur rook en die afvuur van 'n kanon (Tydeman, 1978:179).

Uit die bostaande is dit duidelik dat opvoerings met al die booshede in stelontwerp en kostuums die taak vir die akteurs, om hulle vreesaanjaende boodskap dat sonde jou ewig sal verdoem tot die hel, baie vergemaklik het.

Al bogenoemde invloede, veral die rol van die bose en die Middeleeuse mens se angs vir die dood en hul strewe om dit te vermy deur die goddelike na te streef, sou 'n invloed uitoefen op die dramas wat tipies deel van die Middeleeue sou word.

## HOOFSTUK VIER

### 1. Inleiding

In die vorige hoofstuk is ondersoek ingestel na die hoekom, hoe, waar en deur wie die teater in die Middeleeue opgevoer is. Aandag is gegee aan die tydsgees, lewensomstandighede, rituele en religieuse invloede op die denke van die Middeleeuse gemeenskappe. Die aard en voorkoms van opvoerings in die kerk en ook buite die kerk op dorpspleine en op verhoë in die opelug en tydelike teaters plaasgevind het, is aan die orde gestel. Dekor, kostuums, rekwisiete en die rolspelers in die vermaaklikheidwêreld is bespreek. Uit die voorafgaande is gesien dat die teater, behalwe vir die vermaaklikheidswaarde daarvan, oorwegend ook 'n didaktiese rol gespeel het.

In hierdie hoofstuk val die klem op die twee Middeleeuse dramas uit die tydperk en word gefokus op die oorsprong, die aard en voorkoms van die twee teatertekste. Teksanalises vind plaas en daar word gekyk na die genres waartoe die twee tekste behoort. Hoe die handeling en karakteruitbeelding bydra om die rol wat die bose en die vrees vir die geestelike of fisiese dood te illustreer word ondersoek. In watter mate Bosch se uitbeelding van die Duiwel, die bose en die dood met die uitbeelding hiervan in die teatertekste en karakteruitbeelding ooreenstem kom ook onder die loep. Die twee teatertekste ter sprake is *Den Spiegel der salicheit van Elckerlijc* en *Mariken van Nieumeghen*. Die eerste teks is 'n Nederlandse moraliteitspel uit die jare rondom 1470 en die eerste keer gedruk in 1495 (Adema, 1983). Die tweede teks is 'n mirakelspel, ook 'n Nederlandse teks uit die vroeë 16de eeu (Adema, 2002).

#### 1.1 Die Duiwel in die geestelike drama

Die Duiwel is 'n engel wat weens hoogmoed uit die hemel gewerp is en wat uit haat teen God en uit afguns teen die mens 'n stryd met beide aanknoop. Hy is die patriarg van die sonde en sedert die verleiding van die eerste mensepaar val die mens voortdurend ten prooi van die Hel en die dood, totdat daar deur Jesus verlossing gekom het. Die stryd tussen Jesus en die Duiwel het dikwels nuwe verhale, waarin daar 'n juridiese stryd weergegee word, tot gevolg gehad. Soos God heerskappy



voer oor Sy engele, só voer Lucifer heerskappy oor sy demone (Van der Merwe, 1970:23).

In die Liturgiese spel was die doel van die demoniese karakter om 'n sterk kontras tussen goed en kwaad te bewerkstellig. Later het die demoniese karakter meer komies geword en hy het nie meer so 'n kontrasterende en simboliese rol vertolk nie. Moenen het in *Mariken van Nieumeghen* 'n heilige vrees vir Maria gehad. Mariken word uiteindelik deur Maria, wat vir haar 'n voorspraak was, gered bloot omdat sy die letter "m" in haar naam behou het (Van der Merwe, 1970:24,25).

Wat baie interessant is, is die feit dat die Duiwel die vrou as 'n potensiële sondares sien, nie as gevolg van hoogmoed nie, maar as gevolg van haar vroulike ydelheid. Uit dié stelling raak Mariken meer 'n Eva-figuur as 'n Maria-figuur, omdat sy ook deur die duiwel verlei is en geswig het voor sy valse beloftes. Sy word as 't ware ook uit haar "huis" weggedryf. Mariken woon sewe jaar as vrou saam met Moenen (Van der Merwe, 1970:25).

Net soos die verhaal van Satan en Jesus, waar Satan 'n klomp leë beloftes aan Jesus maak dat hy al die rykdom in die wêreld sou kry, só maak Moenen beloftes aan Mariken om te deel in haar begeertes (sewe vrye kunste). Mariken se smagting na kennis dien as 'n tipiese Middeleeuse begeerte wat as lokval teen haar gebruik word (Van der Merwe, 1970:25).

Die Duiwel het dikwels van gedaante verander en as hy die mens nader, doen hy dit in die vorm van een of ander aardse gestalte. In die geval van *Mariken van Nieumeghen* is Moenen 'n jong man met een oog. Moenen is daarvoor bekend dat hy vloek en skel. Die feit dat hy Mariken in die lug kan gooi en net een oog het, maak van hom 'n tipies Middeleeuse duiwel, maar hy toon menslike kenmerke. Hy word 'n mens en leef vir sewe jaar saam met Mariken en hy verloor selfs van sy bonatuurlike eienskappe. Dus tree hy soms as 'n mens, in wie die duiwel gevaar het, op ('n duiwelbesetene). Sy skeluitsprake en wanneer hy dreig om Mariken en haar oom se nekke te breek, moes verontwaardiging by die Middeleeuse gehoor opgewek het (Van der Merwe, 1970:25-26).

Ook in die visuele kuns van die Middeleeue is die duiwel as monsteragtig uitgebeeld. Ooreenkomste tussen byvoorbeeld Hiëronymus Bosch se uitbeelding van die duiwel

en die uitbeelding van die bose in die Middeleeuse drama is so opvallend dat dit die navorser dwing om kortliks hieraan aandag te gee.

## 1.2 Hiëronymus “Jeroen” Bosch se uitbeelding van die duiwel

***“The Master of the monstrous...***

***The discoverer of the unconscious”***

***-Carl Gustav Jung***

### 1.2.1 Agtergrond

Hiëronymus (oftewel Jeroen) Bosch, was ‘n Middeleeuse skilder. Sy werke het bestaan uit ongewone beelde van ‘n komplekse en individualistiese aard. Bosch het bekend gestaan as die “skepper van demone”. In sy skilderye het hy talle simboliese beelde, waarin verskillende betekenisse opgesluit was, gebruik.

Bosch se skilderye het een algemene tema gehad, naamlik om ‘n era in verandering voor te stel. Dit is egter ironies aangesien die era waarin Bosch geskilder het, die Middeleeue, ook as die “Donker eeue” bekend gestaan het, aangesien dit ‘n periode was van pes, ongeneesbare siektes, hoë kindersterftes, ongeletterdheid en gekenmerk deur die onderdrukking van die kerk en die oorgang tot die Renaissance periode.

Bosch se kuns is dikwels ‘n nagmerrie van verwarrende interpretasies met duistere betekenisse. Dit blyk egter dat ‘n mens nie vir Bosch in ‘n vakkie kan plaas nie, aangesien daar nie baie historiese inligting oor hom is nie. Wat ons wel weet, is die tydperk waarin hy geskilder het en wat die gelowe, bygelowe, politieke toestande en invloede van die Middeleeue was (Martin, 1966:5).

Een van sy bekendste skilderye is, *The Garden of Earthly Delights*. Hierin gee hy die alombekende Middeleeuse allegorie se abstrakte begrippe wat met die lewende vergelyk word weer. Dit sal egter nie verkeerd wees om Bosch as die eerste surrealistiese skilder te bestempel nie. Volgens Surrealism.org (2009:1 van 1) is

surrealisme beelde van die onderbewussyn wat gebruik word om kuns te skep sonder die voorneme dat dit logies verstaanbaar moet wees.

Bosch staan dus bekend as die eerste surrealis. Die woord “surrealisme” beteken droomagtig en volgens Bosch sluit drome nagmerries sowel as die realistiese in.

Bosch was ‘n pessimis en het hy nie die rasionaliteit van die mens uitgebeeld nie, maar eerder die mens se vermoë om die natuur te vernietig. In Bosch se vroeëre werke het hy die mensdom se broosheid as dit by die bese kom, uitgebeeld. Die mens se obsessie met mag en brutaliteit het ‘n universele tema in sy skilderye geword. Die meeste van sy skilderye bevat een of ander demoniese karakter wat die mens probeer verlei - vandaar word daar soms na die Middeleeuse demoniese karakter as ‘n Jeroen Bosch-duitel verwys.<sup>13</sup>

Soos vroëer in hoofstuk twee bespreek is, het die kerk ‘n houvas op die mensdom gehad en die mense met die bestaan van die Hel probeer dreig. Alles wat nie-kerklik was nie, was volgens die Kerk boos en duiwels. Dus het die Middeleeuse mens ‘n groot vrees vir die Hel en die Duiwel ontwikkel (al was die Duiwel soms baie komies uitgebeeld) (Anthonychristian, 2011:3 van 7).

Bosch se *Seven Deadly Sins (Zeven Doodzonden)* wys God se “all-seeing eye”, wat heel ironies een van die Vrymesselaars se simbole is! Die Sewe Doodsondes was deel van die Middeleeuers se lewe aangesien die Kerk dit so beklemtoon het. ‘n Mens moes daarna strew om jousef nie skuldig te maak aan die Sewe Doodsondes nie. Dit sluit woede, gierigheid, luiheid, trots, wellus, jaloesie en vraatsugtigheid in. Daar heers ‘n soort pessimisme in Bosch se werk, want hy beeld die mens op hulle broosste oomblikke uit (Martin, 1966:6).

Bosch het ‘n obsessie daarmee gehad om die mense op aarde teen die gevolge van sonde te waarsku en hierdie obsessie word in bykans al sy skilderye uitgebeeld. Die Hel is vir Bosch ‘n basaar van wreedheid. Sy demone tree op as martelaars wat elke sondaar se aardse plesiere in ewigdurende pyn verander. Bosch se kuns is ‘n ensiklopedie van Middeleeuse denkwyses en gelowe (Martin, 1966:6-7). Hieronder is ‘n skildery van Hiëronymus Bosch wat die sewe doodsondes, *Zeven Doodzonden*, voorstel. Bosch se demone word ‘n spieëlbeeld van die demoon, Moenen in *Mariken*

---

<sup>13</sup> Vergelyk die karakter Moenen in *Mariken van Nieumeghen*.

van *Nieumeghen*. Nes Bosch se demone, tree Moenen op as 'n sjarmante Don Juan-verleier om Mariken in sy greep te kry en sodra hy haar het, vernietig hy haar.



**Fig. 11:** *Zeven Doodzonden*. (<http://www://en.wikipedia.org/wiki/Sevendeadlysins>) [Afgelaai op 20 September 2012]

### 1.2.2 Kenmerke

Die hoofkaraktereienskappe van sy werke bestaan uit naakte figure, groot voëls en perde wat spring. Al dié elemente word op die voorgrond van 'n abnormale en onbekende wêreld geplaas. Bosch het egter daarin geslaag om al die beelde só te skets dat dit 'n harmonieuse eenheid gevorm het (Britannica, 2011:3 van 3).

Deur die verhaal van *Mariken van Nieumeghen* in gedagte te hou, blyk dit dat die duiwel (Moenen) ook 'n Jeroen Bosch-duiwel was. Moenen het dieselfde karaktereienskappe as die demone van Hieronymus Bosch gehad. Eerstens was Moenen 'n verleier en dit kom baie duidelik in Bosch se skilderye voor (waar 'n klein swart figuur 'n mens probeer verlei).

Dit blyk dat verleiding 'n groot rol in Bosch se skilderye speel. In figuur 12 kan die leser sien dat die vark die rol van die verleier vertolk. Die vark fluister in die persoon

se oor wat die motief van geheimhouding net verder beklemtoon. 'n Gepanserde monster kyk toe op die gebeure.



**Fig. 12:** De Hel, regter paneel van *De Tuin der Aardse Lusten*, olieverf op paneel. (Tussen 1480 en 1505) (Blogspot, 1 van 1:2010) [Afgelaai op 20 Julie 2011].

Die vark is soos 'n non geklee en probeer die man verlei. Moenen het homself ook vermom om vir Mariken te verlei. Die vark simboliseer hier nie net die Duiwel nie, maar ook onsedelikheid en hebsug wat in die Middeleeuse orde voorgekom het.



**Fig. 13:** Nog 'n voorbeeld van Bosch se duiwels. Hier neem die Duiwel 'n menslike gedaante asook 'n meer dierlike eienskap aan, wat kenmerkend is van die Middeleeuse verhoogvoorstellings van die Duiwel (Paintingall, 2011:1 van 1) [Afgelaai op 20 Julie 2011]

Bosch se duiwels het (nes dié in die Middeleeuse teater) dierlike eienskappe, maar sy duiwels word net meer monster- en nagmerrieagtig uitgebeeld. Soos bogenoemde figuur illustreer, is die Duiwel halfdier en halfmens. Die Duiwel het hier katsnorbaarde, paddapote, skerp tande en vlermuisagtige vlerke (Paintgall, 2011:1 van 1).

Die afguns wat op beide menslike karakters in bogenoemde skilderye voorkom, is wat Carroll (1990:64) noem *the willing suspension of disbelief*. Albei menslike karakters in hierdie skilderye besef dat hierdie monsters nie kan bestaan nie, maar omdat hulle beide hierdie karakters bang maak, ontstaan daar die moontlikheid dat hulle wel kan bestaan.

Bogenoemde skilderye toon sterk ooreenkomste met die verhaal van *Mariken van Nieuweghen*, aangesien dit 'n menslike figuur is wat weggedraai is van die Duiwel, maar die Moenen-demoon maak valse beloftes aan die mens om die mens se guns

te wen en slaag daarin. Bosch het die Middeleeuse mens se vrese en hoop in sy kuns weerspieël. Hy het vir die Middeleeuse mens die middelman tussen die kerklike dogma en die ekspressionistiese droomagtige wêreld geword. Moenen het Mariken se bevryder geword en sou enige iets doen om haar siel te wen (All-art, 2011:1 van 1).

## 2. *Den Spiegel der salicheit van Elckerlijc*

Die mirakelspel is in vele tale vertaal o.a. in Afrikaans as *Elkeman* (Lee, A. Ongepubliseerde radiodrama teks) en in Engels as *Everyman* (Cawley, 1956:207) Die titel dui op die boodskap van die stuk. Die gebeure in die stuk is van toepassing op elke man of vrou wat waar ook al op die aarde leef. Die didaktiese boodskap en die wonder wat plaasvind van die drama is duidelik. Dink aan die dag van jou dood wanneer jy die Skepper gaan ontmoet om rekenskap van jou lewe hier op aarde te gee. God kan inderwaarheid wondere laat gebeur. Die onderstaande gesegde en skets is hier van toepassing.

***Hver mands ven er hver mands fjols.” “Every Man's friend is every man's fool.”***  
***Deense Gesegde***



**Fig. 14:** 'n Voorstelling van die Doot (sic) wat Elckerlijc oor sy lewe konfronteer. (<http://www.kb.nl/galerie/100hoogtepunten/029-en.html>) [Afgelaai op 2 September 2012]

## 2.1 Oorsprong van *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc*

Volgens Buddhanet (2011: 1 van 1) is daar 'n sterk ooreenkoms tussen *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* en 'n Boedhistiese gelykenis wat uit die eerste eeu n.C. dateer. Daar kon egter nog nie met sekerheid vasgestel word of die skrywer van *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* wel met enige van dié gelykenisse in aanraking gekom het nie. Dit blyk egter uit die Boedhistiese verhaal dat die seun, Sigalu, verslaaf was aan materiële dinge en nie saam met sy ouers op reis wou gaan om vir Boeddha te gaan kuier nie, want sulke reise mag materiële verlies tot gevolg hê. Die seun maak net soos Tgoet in *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* verskonings om nie saam te gaan nie. Tgoet sê dat hy breekbaar is en hy mag dalk nie die lang reis oorleef nie. Die seun, Sigalu, het gedurig vir sy vader gesê dat hy niks met die monnike te doen wil hê nie, want hy sal op die grond moet sit en sy klere sal vuil word en sodra 'n mens eers langs hulle sit, begin hulle met jou gesels en verwag dan offers vir Boeddha.

'n Paar jaar later was die Boedhistiese seun se pa op sy sterfbed. Hy roep toe sy seun en vra dat hy net hierdie één keer sy pa se raad sal volg. Die seun stem toe in en die pa sê dat hy, nadat hy sy oggendbad gevat het, die ses kwartiere moet aanbid. Dit was die vader se wens, want hy het gehoop dat sy seun eendag deur Boeddha raakgesien sal word en dat Boeddha vir hom sal preek en hom sal reghelp. Aangesien dit Sigala se vader se laaste wens was, het hy dit uitgevoer (Buddhanet, 2011:1 van 1).

Volgens die navorser is die ooreenkomste sterk tussen dié verhaal en dié van *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc*. Albei karakters was lief vir rykdom en moes op 'n reis gaan om beter mense te word. Die seun in die verhaal het egter eers tot insig gekom toe sy vader sterf en hy sy pa se laaste wens moes uitvoer.

Aangesien dit egter nie met sekerheid vasgestel kan word of *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* regstreeks teruggaan na die bronne wat hierbo genoem word nie, bly die vraag dus of daar 'n bron of stel bronne is waarby *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* direk aansluit (Schutte en Ohlhoff, 1987:14,15).

Dit lyk of volstaan moet word met Adema (1983) se mening hierbo dat die moraliteitspel uit Nederland rondom 1470 kom. Die eerste druk in 1495 toon dat die



drama oor jare in die streke bekend was en deur opvoerings oor dekades behoue gebly het.

## 2.2. Die wêreld en struktuur van *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc*

*Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* is 'n tipiese Middeleeuse moraliteitspel. Dit spreek uit die feit dat dit in 'n bepaalde tyd geskryf is en dat daar in hierdie tyd sekere konvensies was waarvolgens hierdie teks ontleed behoort te word. Ook die Engelse *Everyman* (Cawley, 1956:207) is 'n didaktiese werk wat ten doel het om te leer/onderrig. Vandaar ook die styl waarin dit geplaas word, naamlik dié van die moraliteitspel. Die vraag word volgens Schutte en Ohlhoff (1987:16,17) dus hier gestel: "Wat moet die mens doen om gered te word?"

Volgens Schutte en Ohlhoff (1987:17) ontstaan daar dus twee paradokse of skynbare teenstrydighede. Eerstens is die mens nie in staat om sy eie saligheid te bewerkstellig nie. Hy word deur die Christusoffer gered. Tog word die mens geoordeel volgens sy werke. En tweedens het Christus vir alle mense gesterf. Die mens kan alleen gered word as hy lid is van die kerk en die sakramente gebruik.

*Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* voldoen aan die vereistes van die Middeleeuse kerklike dogma, met ander woorde dit wat vir die Kerk aanvaarbaar en vir sy lidmate lerend kon wees. Die rede hiervoor is dat Elckerlijc skuldig is aan o.a. een van die hoofsondes, nl. gierigheid. Aardse skatte was vir hom belangriker as sy verhouding met God en hy moet rekenskap gee van sy dade. Die drama kan ook gesien word as allegories aangesien al die karakters abstrakte idees en waardes vertolk (Schutte en Ohlhoff, 1987:17).

Schutte en Ohlhoff (1987:17) voer verder aan dat die volledige titel van *Elckerlijc* soos volg lui; *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc als allegorisch stuk*. Die spieël kom hier as simbool te voorskyn en die mens en die karakters word teen die agtergrond van die Middeleeuse-Christelike samelewing geplaas. Nie net word die drama 'n didaktiese drama wat morele waardes by mense wil inprent nie, maar die mens moet self 'n bietjie dieper gaan delf en hom-/haarself voor 'n spieël plaas en selfondersoek doen en morele waardes tot ons lewens toevoeg.

### 2.3. Kenmerke van die laat-Middeleeuse wêreld met betrekking tot *Den spieghel der Salicheit van Elckerlijc*

In *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* word die aanwesigheid van die dood op die voorgrond geplaas. Bied *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* 'n direkte weerspieëling van die laat-Middeleeuse opvatting oor die dood?

Volgens Bovey (2011, 1 van 1) was die dood 'n baie prominente verskynsel in die Middeleeue. Met hoë kleutersterftes, siektes, gedurige hongersnood, die konstante oorlogsvoering en die onvermoë om beserings te genees, het die dood 'n brutale deel van die Middeleeuse mense se lewens geword.

Die gevolg was egter dat mense hulle geloof op die dood gegrond het aangesien dit so deel van hulle lewens was. Volgens die Christelike geloof was die doel van lewe slegs om die mens vir die ewige lewe voor te berei. Dus moes die mens sonde vermy, goeie dade doen, deelgeneem het aan die sakramente in die kerk en moes die mens die Kerk se deorum volg.

Die intrige weerspieël die tipiese lewensreis tot die dood soos die Middeleeuers dit sou sien.

In die vyftiende eeuse Nederlandse moraliteitspel word Elckerlijc byvoorbeeld deur die Doot besoek en aangesê om op sy reis na die Hiernamaals te vertrek. Elckerlijc speel vir tyd en versoek om sy vriende te vra wie saam met hom op 'n reis sal gaan. Dit word toegestaan deur Doot. Hy vra Schoenheit, Doot, Gheselschap en Tgoet, almal behalwe Doeht.

'n BoodsAPPER is eerste aan die woord en spreek die gehoor toe en vertel hulle dan na watter tipe toneelstuk hulle nou gaan kyk. Dit is 'n tipe proloog waarin al die karakters eers voorgestel word en die verloop van omstandighede dan geskets word.

Daarna is God (Adonai) aan die woord en vertel dat Jesus vir ons aan die kruis gesterf het. Hy het die ewige dood oorwin, sodat ons die ewige lewe kan kry. Die mens verval onder die sewe dodelike sondes en Elckerlijc lewe net vir sy eie plesier en genot. God stuur hom op 'n reis en hy mag nie die opdrag weier nie. Die Doot

kom aan die woord en vertel vir God van Elckerlijc se kortsigtigheid en dat rykdom vir hom baie belangrik is, sy gedagtes is gefokus op skatte en liggaamlike begeertes.

Doot stuur Elckerlijc op 'n reis om te kyk hoe hy sy lewe gelei het. Elckerlijc wil die Doot omkoop en aan hom 'n duisend pond betaal. Doot is ontstig en sê dat hy homself nie die keer uit iets kan omkoop nie. Elckerlijc erken dat die Doot geen waarskuwing gee nie en 'n mens kan lastig val. Hy vra of hy iemand saam met hom op reis sal kan neem. Doot antwoord skepties en sê dat hy maar iemand saam met hom kan neem - dis nou as hy iemand kry wat gewillig sal wees om saam met hom te gaan.

Elckerlijc dink aan Gheselschap en dat hy saam met hom sal gaan. Gheselschap belowe Elckerlijc dat hy hom nooit sal verlaat nie. Hy vertel vir hom wat die reis behels en gou-gou verander Gheselschap van besluit toe Elckerlijc aan hom sê dat hulle nie gou gaan terugkom nie, maar eers met die oordeelsdag. Gheselschap verlaat vir Elckerlijc en hy was baie mistroostig.

Volgens Elckerlijc sal sy familie hom nie in die steek laat nie. Sy neef (Neve) sê ook dat hulle saam sal lewe en sal sterf. Hy vertel aan hulle die missie waarop hy is, maar hulle wil nie saam met hom gaan nie. Sy neef (Neve) dink 'n verskoning uit en sê dat hy 'n kramp in sy toon het.

Elckerlijc erken egter dat Tgoet en Rijkdom vir hom belangrik is. Hy ontmoet Tgoet wat weggebêre is. Dit dui op sy nutteloosheid en geluk van wêreldsgoed en rykdom wat van korte duur is. Elckerlijc vertel aan Tgoet dat geld alles regmaak en dus kan hy hom help, maar Tgoet sê dat hy saam met niemand op reis gaan nie. Tgoet is breekbaar en mag die rit dalk nie oorleef nie. Hy loop agter geen mens aan nie. Tgoet openbaar sy ware identiteit aan Elckerlijc en bely dat wanneer hy dood is, sal iemand anders hom besit. Na 'n ruk erken Elckerlijc dat Tgoet die rede was dat hy nou amper in die hel beland het.

Doecht is volgende op Elckerlijc se lys, maar hy wil ook nie saam met hom gaan nie. Uit desperaatheid roep Elckerlijc tot God om hulp. Volgens Doecht staar die mens hom blind teen God in tye van nood. Hy het egter 'n oplossing vir Elckerlijc en stuur hom na sy suster, Kennisse. Hy gaan toe na haar en tot sy verbasing sê sy dat sy saam met hom sal gaan. Nadat sy haar woord gegee het, dank Elckerlijc vir God.

Kennisse sê dat sy en hy na Biechte, die reinigingsrivier, moet gaan om te gaan bieg oor sy sonde. Hy vra vir Kennisse dat sy aan hom die nodige kennis moet gee. Sy sê toe aan hom dat die mens slegs deur kennis en kennis van God sy sondes kan bely. Biechte herinner Elckerlijc dat God vir hom gely het en dat hy seker kan wees van God se genade. Al wat hy moet doen, is net om te vra.

Elckerlijc dank God vir sy genade, want Hy het reeds met die sondeval genade aan die mens betoon. Hy vra aan Jesus se moeder, Maria, om tot haar Seun te bid en vir hom te pleit om genade.

Kennisse sê aan Elckerlijc dat God vir hom tyd en ruimte sal gee as hy net tot insig kom. Elckerlic kom tot insig en vra God om sy sondige liggaam te neem en hom te straf vir wat hy gedoen het. Dus ontwikkel hy tot 'n ronde karakter. Doecht gaan toe saam met hom op sy reis. Kennisse kom hulle tegemoet en sê dat Elckerlijc bly moet wees en hy 'n kleed moet aantrek, nl. die kleed van berou. Berou is al manier hoe Elckerlijc volkome sal genees. Volgens Doecht moet hy drie persone wat oor groot krag beskik vra om saam met hom te gaan, naamlik Diskressie, Cracht en Schoenheit.

Die Vijf Sinnen moet as sy raadgewer optree. Hulle moet ten alle tye by hom wees en beskikbaar wees. Diskressie, Cracht, Schoenheit en die Vijf Sinnen moet hom dus op sy pelgrimstog vergesel.

Vijf Sinnen sê vir Elckerlijc dat God die enigste Redder asook die siel se dokter is. Die doop, belydenis van geloof, nagmaal en die huwelik is in God se oë baie belangrik. Terloops, die huwelik word in *Mariken van Nieuweghen* op 'n bespotlike wyse uitgebeeld. Meer daaroor later. Volgens die Vijf Sinnen het God die engele bo die mens geskape.

Cracht, asook Kennisse, sal saam met Elckerlijc op die reis gaan. Schoenheit is nie bereid om die pad saam met hom te loop nie en Cracht vergesel Schoenheit. Nadat Cracht besluit het om te gaan, verander Diskressie ook van plan. Doecht bly oor, want alle aardse dinge bly agter as die mens doodgaan. Wat 'n mens vir ander doen en die mens se verhouding met God, is belangriker as enige iets anders op die aarde. Nadat Elckerlijc dít besef het, is hy gereed om saam met God in die hemel te woon.

Die Doot doen 'n beroep op Elckerlijc om op 'n reis te gaan en sy reaksie is soos volg:

Och, Doot, hoe sijdi mi so by,	Ag, Dood, hoe is u so naby,
Al icker alder minst op moede!	Terwyl ek daar allermins op voorberei is!
Doot, wildi van mi hebben goede?	Dood, wil u van my geld hê?
Dusent pont sal ic u gheven,	ek sal u 'n duisend pond gee,
Op da tic behouden mach mijn leven;	Sodat ek my lewe kan behou;
Ende doet mi een verdrach van desen (Schutte en Ohlhoff, 1987:52).	En gaan met my 'n rekenskap hieroor aan.

Wanneer Elckerlijc beseft dat hy nie die dood kan oorwin nie, uiter hy hierdie smartlike woorde oor die Doot wat so skielik kan toeslaan. Dit is heel ironies dat Elckerlijc onmiddellik sy aardse besittings sal prysgee om vir Doot om te koop. Die weiering deur die Doot verklaar sy rol. Die uitbeelding wat die Doot hier gee, herinner aan die dodedans wat so baie in die heidense rituele voorgekom het (vergelyk hoofstuk 1). Die dans herinner die mens aan hulle sterflikheid en die mag wat die dood oor die mensdom het.

Versreël 114 is 'n direkte verwysing na die dodedans, "Nu houwet al met mi den voet" (Schutte en Ohlhoff, 1987:21).

Die Doot is slegs aan die begin en aan die einde van die verhaal teenwoordig, dus speel die Doot nie 'n allesoorheersende rol nie. Die bewustheid van die Doot dra daartoe by dat Elckerlijc bieg, berou toon en boetedoening doen en so kom hy geleidelik tot berusting en helderheid en oorwin hy sy vrees vir die dood (Schutte en Ohlhoff, 1987:22).

Wat die leser in gedagte moet hou, is dat daar net sekere ordes bestaan het (nié stande nie), naamlik die *oratores* (hulle wat bid), die *bellatores* (hulle wat veg) en die *laboratories* (hulle wat werk). Die geestelikes het die hoogste ordes gehad, onmiddellik gevolg deur die grondbesitters en die krygers. Die boere was onder op

die maatskaplike leer. As 'n individu gepoog het om uit sy/haar sosiale omstandighede te ontsnap, is dit as teen die wil van God beskou. Dus was daar die adellikes, geestelike leiers en die burgers.

Uit bogenoemde inligting en wat die navorser uit *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* kon aflei, is dit duidelik dat Elckerlijc 'n man was wat lief was vir sy goedere en geld, nes Sigalu in die Boeddhistiese verhaal. Dus kan daar met sekerheid gesê word dat Elckerlijc 'n grondbesitter was die hoogste sosiale orde naas die priesters. Hou ook in gedagte dat Elckerlijc skuldig is aan een van die sewe hoofsondes, naamlik gierigheid (Schutte en Ohlhoff, 1987:22).

Elckerlijc kom tot insig wanneer hy in vers 667 die helfte van sy besittings en dan daarna die ander helfte van sy goed vir die armes wil gee:

In caritaten ende in rechter oetmoede 'n Naaste liefde vereis dat  
Deelic den armen van minen geode Ek my goed aan die armes verdeel  
Eers die een helfte en dan die ander helfte  
Deen helft, ende dander helft daer daarna  
na...

(Schutte en Ohlhoff, 1987:84).

Dié woorde is ook woorde wat maak dat Elckerlijc van 'n eendimensionele karakter in 'n driedimensionele karakter verander. Sy insig oor wat werklik belangrik in die lewe is, lei ook daartoe dat hy afskeid neem van die "gees van materialisme". Hiermee kom hy tot "geestelike inkeer en oorwin hy sy vrees vir die dood" (Schutte en Ohlhoff, 1987:23).

Alhoewel dit wat pas bespreek is tipiese Middeleeuse siening is, maak dit die verhaal ook baie universeel van aard. Die mens word slegs vir 'n kort tydperk op aarde geplaas en wanneer dit ons tyd is om te gaan, kan ons niks aardse besittings, skoonheid of deugde met ons saamneem nie. Ons siel en dit wat ons vir ander gedoen het, is die belangrikste.

## 2.4 Genre en karakteruitbeelding in *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc*

*Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* kan volgens Schutte en Ohlhoff (1987:28) in twee genres verdeel word, naamlik allegorie en drama wat in die vorm van 'n moraliteitspel geskryf is: "As allegorie word *Elckerlijc* geklassifiseer weens die Middeleeuse-Christelike wêreldbeeld wat daarvan deel vorm. Drama is die bepaalde literêre vorm wat gekies is vir die allegoriese uitdrukkingswyse, met ander woorde die manier waarop die allegorie (as letterkunde) aangebied word".

### 2.4.1 *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* as allegorie

Die karakters wat in *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* na vore kom, dra grotendeels daartoe by dat die drama as 'n allegorie geklassifiseer kan word. Die rede hiervoor is dat die karakters (behalwe Elckerlijc) almal abstrak van aard is. Die karakters se eienskappe verteenwoordig ook 'n groep persone of waardes as sulks en nie net 'n individu met individuele eienskappe nie. Vergelyk byvoorbeeld vir Elckerlijc, die naam spreek vanself; sy karakter verteenwoordig enige persoon op aarde, die Jan Alleman daarbuite.

Al die ander karakters is abstrakte begrippe nl. Maghe en Neve wat sy bloedverwante verteenwoordig, maar hulle is naamloos want dit kan ook enige ander persoon se bloedverwante verteenwoordig. Die naamloosheid kan ook daartoe bydra dat die karakters nie konkrete karakters van vlees en bloed is nie. Volgens Schutte en Ohlhoff (1987:29) beteken dit dat die karakters 'n "bepaalde beeld is van die bepaalde sin/gedagte wat nagestreef word."

Kenmerke van die Middeleeuse feodale sisteem is in *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* teenwoordig. Die leenheer eis rekenskap en verwag gevolglik van sy onderdaan om 'n pelgrimstog te onderneem. God word as die leenheer gesien en die mens as onderdaan van God se genade.

"Al die stadia wat Elckerlijc in sy geestelike vorming moet deurloop om só deel te kan vorm van die paradigmatische storie van "Christus-in-sy-lyding op 'n 'ritualistic necessity', is dinge soos biege, boetedoening, berou en uiteindelik die ontvangs van die laaste sakramente van die kerk" (Schutte en Ohlhoff, 1987:34).

## 2.4.2 Karakters as allegoriese figure

Die allegorie kom op 'n dramatiese wyse tot vergestaltung, aangesien die onbekende skrywer van *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* 'n meester daarin was om die dramatiese wyse uit te buit. Die name van die karakters is soos voorheen bespreek, tipes en verteenwoordig abstrakte "persone". Elckerlijc se eerste vier "raadgewers" (Gheselschap, Maghe, Neve en Tgoet) het egter antagonistiese karakters geword aangesien hulle almal geweier het om saam met hom op sy reis te gaan. Sy nuwe raadgewers (Vroeschap, Cracht, Schoenheit en Vijf Sinnen) het dit almal baie duidelik gemaak dat hulle hom sal bystaan. Dit is baie verrassend as Elckerlijc deur al sy geesteskragte verlaat word. Alhoewel die karakters nie in wese lewende karakters is nie, gedra hulle hulle lewensgetrou. Elckerlijc tree menslik op wanneer die Doot hom uitdaag om rekenskap voor God te gee (Schutte en Ohlhoff, 1987:34).

Wat die tema betref, herinner *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* aan 'n klassieke tragedie waar die held weens 'n gebrek ten gronde gaan.

## 2.5 *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* as moraliteitspel

Die moraliteitspele staan onafhanklik van die Bybel en is nie in 'n sekulêre vorm aangebied nie. Die hoofdoel van die moraliteitspele is om didakties te wees en om besorg te wees oor die spirituele welstand van die mens. Die moraliteitspele is nie altyd soos die misteriespel aan die Bybel gebind nie en dit maak die teksinhoudelike en die dramatiese vorm baie buigbaar. 'n Eenvoudiger definisie vir moraliteitspel is om morele idees op 'n didaktiese wyse aan die gehoor of leser oor te dra (Richardson en Johnston, 1991:97; Vos, 1967:6).

Volgens Richardson en Johnston (1991:98) word daar ook na Moraliteitspele verwys as "dramas van morele onderrig". Die dramas wys hoe die menslike siel deur die duiwel versoek word om bose dinge te doen. Vergifnis kan slegs verkry word deur die erkenning van sondes. Vir Aristoteles was die hele wêreld 'n hiërargie; God is boaan die hiërargie (die suiwerste vorm) en die mensdom en die aardse aan die onderpunt van die hiërargie. Die werklikheid bestaan nie in die materiële wêreld nie, maar eerder in die waarheid, wysheid en deugde, almal karakters wat in *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* voorkom.



Die leser moet in gedagte hou dat *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc*, weens die uitbreek van 'n plaag, geskryf is in 'n tydperk toe Europa obsessief was oor die dood. Dus kon die dood Jan Alleman op straat tref. Alhoewel *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* sterk ooreenkomste toon met die moraliteitspel van daardie tyd, is daar ook ongewone verskille wat voorkom. *Elckerlijc* is bekommerd oor die huidige tyd waarin hy homself bevind, waar ander moraliteitspele slegs geskiedkundige gebeure wat in die verlede plaasgevind oorvertel het en nie fokus op die hier en die nou nie. Elckerlijc fokus net op die koms van Doot - 'n afwagting wat 'n groot emosionele impak op hom het (Richardson en Johnston, 1991:101).

Wat verder bydra tot *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* se Middeleeuse kenmerke, is dat die Kerk 'n vae rol in die drama speel. Die toneelstuk lê wel sterk klem op die belangrikheid van die Kerk in die proses om siele vir God te red. Vir 'n vyftiende eeuse gehoorlid het die boodskap baie duidelik oorgekom. In die kerk was die vier stappe van vergifnis: belydenis, berou, vergifnis en bevrediging. Elckerlijc word hier nie net 'n oproep tot gehoorsaamheid nie, maar vra die gehoorlid om dieper in sy/haar siel te delf (Richardson en Johnston, 1991:104-105).

Richardson en Johnston (1991:106) reken dat *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* nie 'n tipiese Nederlandse teks kon wees nie, aangesien dit baie kenmerke met ander gelowe, soos Boeddhisme, toon soos voorheen bespreek op bladsy 53.

Die doel van *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* is didakties van aard en Richardson en Johnston (1991:139) voer verder aan dat die drama geskryf is met die hoop om hervorming in die Kerk teweeg te bring.

Daar kan 'n direkte verband tussen *Elckerlijc* en *The Death of a Miser* of *De dood van de vrek*, 'n skildery van Hiëronymus Bosch, getrek word. Net soos in *Mariken van Nieumeghen* het die skilder se uitbeelding van die dood 'n groot invloed op die uitbeelding van die bese in die twee dramas gehad.

Bosch se skildery op die volgende bladsy waarsku die mensdom teen die verskeie sake. Hulle is vasgevang deur die wêreld se skatte en kan hulle nie daarvan distansieer nie en hulle is ook nie daarop voorbereid om te sterf nie. Die kaal, sterwende man was 'n man met mag. By sy voetenent lê sy wapens. Sy rykdom het hy deur oorwinnings in die oorlog bekom. Die sieklike man het vir sy rykdom geveg

en het dit altyd naby aan hom gedra. Demone is orals om sy bed teenwoordig en die dood loer van agter die deur. Let op na die skok in die siek man se oë, omdat die dood ongenooïd opdaag. Die finale geveg begin en dit is 'n oorlog wat hy sonder sy skild en wapens moet aanpak. Bo sy bed loer nog 'n nuuskierige demoon uit. Die uiteinde van die storie is 'n oop slot wat daartoe bydra dat die mens self verantwoordelik is vir die uiteinde van sy lewe (Pioch, 2011:1 van 1).

Hier is dit duidelik dat Carroll se *metaphysics and horror* ter sprake is, want Bosch het sy monsters (iets wat onwerklik is) gebruik om mense bang te maak vir dit wat wel werklik is, soos byvoorbeeld die dood (Carroll, 1990:60).

Carroll bied die oplossing dat die mens van nature ingestel is om emosioneel betrokke te raak by die situasies waarin ander mense hulle bevind, want dit mag dalk net met onself gebeur. Dus maak Carroll die afleiding dat al glo die mens nie in fiktiewe karakters soos Bosch se monsters en ruimtes nie, maak ons emosionele reaksies daarop, of dit nou vrees of woede is, dat die karakters vir ons realiteite word en dus bestaan (Carroll, 1990:62).

Dus kan daar aangeneem word dat die skrywer van *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc*, nes die skilder Hiëronymus Bosch, ook emosioneel betrokke was by sy karakters se emosies. Die uitbeeldings word met begrip, deernis en meeleving aangebied.



**Fig. 15:** Bosch se skildery “De dood van den Vrek”. ([www.anthonychristian.co.uk/ezine16.html](http://www.anthonychristian.co.uk/ezine16.html)) [Afgelaai op 8 Augustus 2012]

Bosch se skildery *De dood van den Vrek* toon tematies sterk ooreenkomste met *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc*. Albei karakters het hul aandag daarop gevestig om rykdom te bekom en is nie gereed vir die koms van die dood nie. Daar is egter verskille, aangesien die sterwende man in die skildery oud en die karakter Elckerlijc nog jonk is. Die rede hiervoor kon wees dat die mense in die Middeleeue weens siektes en peste nie baie oud geword het nie. Daar kan aangeneem word dat die man in *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* nog jonk was. Juis die feit dat die dood vir almal wag, jonk of oud maak die drama meer relevant. In die skildery lyk die man oud. Sy skild en wapens wat in die kis voor die bed weggebêre is kan aantoon dat hy reeds ouer is (Davidson, Walsh en Broos, 2011:1 van 12).

Soos voorheen bespreek, was die teenwoordigheid van die dood nie ‘n ongewone verskynsel in die Middeleeue nie. In *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* word daar egter sterk klem geplaas op sy geskokte reaksie toe hy die Doot gewaar en die Doot aan hom openbaar dat hy moet sterf. Die verskyning van die Doot het die

Middeleeuse gehoor heel moontlik herinner aan die *Dans van die Dood*, wat ontstaan het net na die uitbreek van die swart dood.

Davidson, Walsh en Broos (2011:8 van 12) bevestig die bewering dat *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* ooreenkomste toon met die Boeddhistiese geloof, maar in dié geval met die lewe van Boeddha self. Die verhaal wat volg, is moontlik in die Middeleeue verchristelik. Die skrywer van *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* kon moontlik bekend gewees het met die verhaal van Barlaam en Josphat in die *Golden Legend*<sup>14</sup>. Die Christelike geloof het moontlik later die verhaal aangeneem en aangepas sodat Christene by die boodskap kon baat vind.

In die verhaal word drie vriende, twee wat die aardse plesier en verwaandheid voorstel, deur hulle vriend gevra om saam met hom na die koning te gaan. Hy vra vir Rykdom, die eerste vriend, om hom te vergesel, maar Rykdom het homself liever gehad as enige iets anders en het geweier om saam met sy vriend te gaan. Die man bied vir Rykdom twee rokke aan wat simbolies van sy begrafnis word. Die man gaan dan na die tweede vriend, 'n koningskind, om hom te help, maar die koningskind het homself hoër as enige iemand anders op aarde geag. Die moedelose man gaan toe na die derde vriend, vir wie hy nie baie lief was nie. Ten spyte daarvan is die derde vriend bereid om hom te help. Die derde vriend stel goeie dade, hoop, geloof en liefdadigheid voor en hy is bereid om saam met die man na die koning te gaan.

In dié geval word God deur die koning voorgestel en die man as Elckerlijc (Davidson, Walsh en Broos, 2011:8 van 12).

Volgens die *Jewish Encyclopedia* (2011: 1 van 1) begin die verhaal met koning Avenir wat Christene vervolg het. Sterrekykers het voorspel dat sy eie seun, Josaphat, eendag 'n Christen gaan wees. Die koning besluit toe om sy seun van die wêreld te vervreem en weerhou die kind van enige kontak met siektes, veroudering of menslike swaarkry. Ten spyte van die kind se isolasie ontmoet hy Barlaam, 'n kluisenaar was Josaphat bekeer tot die Christelike geloof. In dié geval lei die seun se vriend hom op die regte pad voor hy op die pad van verdoemenis kon wandel.

---

<sup>14</sup> Vir meer inligting oor *The Golden Legend* vergelyk die *Medieval Sourcebook: The Golden Legend* (Aurea Legenda) Compiled by Jacobus de Voragine, 1275. Published by William Caxton, 1483.

Soos voorheen genoem, is daar geen konkrete bewyse dat die onbekende skrywer van *Elckerlijc* enige kontak met een van die legendes gehad het nie. Na aanleiding van die bogenoemde kan daar egter aangeneem word dat die skrywer van *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* 'n belese man was wat 'n goeie kennis van ander gelowe en legendes gehad het.

In die volgende afdeling oor *Mariken van Nieumeghen* kan gesien word hoe die skrywer die omstandighede ook aangepas het by normale lewenswyse in 'n tipiese Middeleeuse milieu.

## 2.6. *Mariken van Nieumeghen*

### 2.6.1. Agtergrond van die Mirakelspele

Die Engelse mirakelspele was in siklusse gegroepeer, wat almal oor 'n sentrale tema gehandel het. Verlossing is met behulp van verskeie Bybelse temas uitgebeeld. Daar is verskeie redes waarom die sirkulêre toneelstukke ontstaan het. Een faktor wat die styl van die produksie beïnvloed het, was die weer. Dikwels het verskillende groepe gedeeltes van die siklus van die mirakelspel opgevoer (Kingham, 1968:61).

Hoe dit ook al sy die 14de eeuse volkstaal religieuse drama was die eindproduk van die samesmelting van verskeie tematiese neigings. Die liturgiese neiging was ernstig en stemmig; terwyl die didaktiese neiging daar was om die feite van die Bybel aan die ongeletterdes te leer/openbaar. Die populêre neiging wat satiries was, gewoonlik polities van aard en gemik op hul tydgenote (Kingham, 1968:88).

Daar is geen toneelstukke in die mirakelspele wat die Hel visueel voorstel nie, maar daar was soms 'n kunsmatige Helmond. Dus moes die gehoorlede self 'n beeld van die Hel vorm, want die Hel is nie visueel op die verhoog uitgebeeld nie (Kingham, 1968:95).

### 2.6.2 Tyd en ruimte

Die vertelde tyd is ongeveer 33 jaar (ironies is dit ook die aantal jare wat Christus op aarde geleef het). Die verhaal word chronologies weergegee.

### 2.6.3 Wyse van vertelling

Die verhaal is in dialoogvorm met 'n verteller wat van tyd tot tyd optree.

### 2.6.4 Tema en motiewe

Die hooftema van die drama is dat God die mense se sondes altyd sal vergewe. God vergewe jou as jy berou toon. In *Mariken van Nieumeghen* word Mariken direk met die duivel gekonfronteer en sy woon vir sewe jaar met hom saam. Dis egter 'n baie "ekstreme" vorm van sonde aangesien die Duiwel hier die vorm van 'n mens aanneem wat van die drama 'n mirakelspel maak.

Die Duiwel is die motief in die toneelstuk. Hy verteenwoordig "kwaad" en aan die anderkant is daar God wat die "goeie" verteenwoordig. Die getal "sewe" speel ook 'n belangrike rol in die verhaal. Mariken leer by Moenen die sewe vrye kunste en vir sewe jaar woon sy saam met hom. Die naam *Emmeken* bevat sewe letters. Net so is die getal drie ook belangrik. God Drie-enig, haar oom Gijsbrecht woon drie myl van Nieumeghen en Emmeken kry drie ringe as boetedoening. Sodra sy na Nieumeghen terugkeer, is dit drie jaar sedert haar tante selfmoord gepleeg het.

Die skrywer van *Mariken van Nieumeghen* stel bygelowe en die magiese naas die waarheid: "zelfs als een mens zich overgeeft aan het kwade, ja, aan de Kwade-zelf (Moenen), dan nóg is er bevrijding mogelijk" (Gielen, 1977:85).

Die magiese motiewe (die verbond met die duivel) in die verhaal laat die verhaal in 'n "ringmirakel" soos in die woordelys omskryf, verander, omdat daar 'n sterk kerklik-godsdienstige boodskap ter sprake is, en die karakter "Mariken" die naam van Jesus se moeder, Maria aanneem (Gielen, 1977:86).

Die vyftiende eeu was die eeu van die magiese en die wetenskappe. Die dood, die duivel, hekserij en towerkunste is deur die geeste beheer en so het nuwe bygelowe ontstaan. *Mariken van Nieumeghen* pas dus in dié kulturele en maatskaplike sfeer, maar sy word deur 'n mirakelspel (Die spel van Masscheroen waarna sy gekyk het) gesuiwer en sy toon berou oor haar dade (Gielen, 1977:86).

## 2.6.5 Titel, ondertitel en motto

Volgens Nijenhuis (2003: 3 van 4) is die titel tematies van aard, *Mariken van Nieumeghen* is die hoofitel en dan is die subtitel, *Seven jaar met de duivel samenwoonde*. Die drama het ook 'n oorspronklike titel: *Die waerachtige ende seer wonderlycke historie van Mariken van Nieumeghen die meer dan seven jaren met den duvel woonde ende verkeerde*. Die motto is nie hier van toepassing nie.

In *Mariken van Nieumeghen* kry ons drie bose karakters: "Moenen", die rol van Masscheroen afkomstig uit 'n toneel-binne-'n-toneel en dan Mariken se tante.

Moenen belowe om vir Mariken 'n "der vrouwen vrouwe" te maak. 'n vrou wat verhewe is bo al die ander vroue. D e uitspraak kan as godslasterlik gesien word, want net God het die mag om oor die mens te regeer en volgens die Middeleeue, was Maria onder die vroue daardie leiersfiguur (Raftery, g.d:7 van 12).

Moenen sit Mariken deur 'n soort demoniese doop wanneer hy haar naam na Emmeken verander (wat letterlik klein "M" beteken). Hierin lei hy haar in die demoniese wêreld in, die "Vader" word nou Lucifer, haar eindbestemming word nou die Hel en haar aardse liggaam word 'n tempel van allerhande soorte sondes (Raftery, g.d:7 van 12).

In Antwerpen gee Moenen voor dat hy 'n dokter is (waar hy aan vrouens seksuele berading gee wat binne agt dae die dood van hulle mans tot gevolg gehad het).

Als een kijcpisse; dies state  
mi elck te prijsene .

Ick sal oock verloren schat  
weten te wisene;

Dies sal mi groote eere  
ghedaen sijn.

(Jonckheere en Conradie,  
1992:95).

Ek is 'n piskyker (dokter)  
daaroor staan elkeen reg om  
my te prys.

Ek sal ook verlore skatte wys  
waarvan ek weet;

Van gevolg daaroor sal almal  
my eer;

Let veral op die valse beloftes van redder van die lewe wat Moenen hom hier as dokter voordoen teenoor die redder van die siel – God, wat alle sondes sal vergewe in die ewige lewe. Die woord “kijcpisse” beteken letterlik “*piskyker*”, wat in teenstelling is met Christus se mag as die groot Geneesheer van die sielsondes (Raftery, g.d:8 van 12).

Mariken se oorlewing na die val is ‘n teken van Moenen wat sy krag oor haar liggaam verloor het. Mariken het verskeie identiteite, wat met vroulike figure vergelyk kan word, aangeneem. As ‘n maagd verteenwoordig sy die maagd Maria; as ‘n hoer is sy die tweede Eva; as ‘n heks pas sy in die beskrywing as Moenen se minnaar. Na haar wegbreek van Moenen word sy Maria Magdalena. Die veranderinge maak dus van Mariken ‘n driedimensionele karakter (Raftery, g.d:11,12 van 12).

Tekste soos *Beatrijs*, die *Theophilus* en *Mariken van Nieumeghen* is verwerk in leesboeke.

Vaak gaat het ook om materiaal dat een stuk grover en ruwer is, maar niettemin in die preken en voordrachten naar hartelust wordt gebruikt...Het lijkt wel alsof er de spot gedreven wordt met de godsdienst. Maar verplaatst men zich in de situatie van en ongeletterde massa, die weinig of niets begrijpt van de ingewikkelde mysteriën van de kerk, dan wordt het toch duidelijker dat de kerk met alle macht probeert om die dichterbij te brengen (Pleij, 1988:86).

## 2.7. Intrige van *Mariken van Nieumeghen*

Die intrige word kortliks bespreek, omdat Mariken se lewensreis gesien word as tipies van die mens se lewensreis waarin hy/sy moet kies tussen die bose en die goeie. In hierdie drama word die invloed van die bose en die rol van God as redder besonder goed in die intrige geïntegreer.

Die gebeure begin soos ‘n normale dag in die Middeleeue. Mariken se oom stuur haar na die mark om kerse, olie vir die lamp, asyn, sout, uie en sulfaatstokkies te koop. Let veral op die naam van vuurhoutjies in die Middeleeue, naamlik *lucifers*. As dit donker word, moet sy liewers in Nieumeghen oornag. Die donker dui natuurlik op die bose. Sy moet by haar tannie, haar die priesterroom, se suster gaan slaap. Die



oom kry, net nadat hy haar weggestuur het, 'n aardige gevoel dat iets snaaks met die jong meisie gaan gebeur aangesien die wêreld daarbuite vol rowers en gevaar is.

Mariken besef dat, nadat sy al haar inkopies gedoen het, dit nou te laat is en sy wil by haar tante gaan oornag. Mariken word onvriendelik deur haar tannie ontvang. Vroeër daardie dag was haar tannie in 'n woordewisseling met vier of vyf vrouens betrokke oor Duke Adolf, wat sy pa in die tronk laat sit het. Sy het meer soos 'n vroulike duiwel as 'n Christenvrou tekere gegaan. Politiek, en die woede wat daarmee saamgaan, is natuurlik ook 'n plek waar die Duiwel kan botvier om siele te wen.

Haar tante groet haar: "Ke, Willecome duvel, hoe staget in die helle?" (Jonckheere en Conradie, 1994:57). Die Duiwel spits natuurlik sy ore as hy by sy naam geroep word.

Nadat Mariken die rede vir haar kuier verduidelik het, sê haar tante dat sy nie so bang moet wees om haar maagdelikheid prys te gee nie. Sy voer verder aan dat Mariken tot nou toe gesit en drink het en dat dit is die rede is hoekom sy so lank gevat het om haar inkopies af te handel en seker met die jongetjies (seksueel) rondgespeel het. Haar tannie beskuldig haar daarvan dat sy 'n tweegesig is. Na al die aantygings jaag haar tannie haar uit die huis. Die ontstelde Mariken dink dat al kom die Duiwel na haar toe, sy met hom sal praat en saam met hom sal gaan. Weer spits die Duiwel sy ore. Sy sou egter ook saam met God gaan.

Sy het op 'n stomp gaan sit en begin huil. Sy vra om hulp en gee nie om of God óf die Duiwel haar hoor nie.

Die Duiwel hoor alles en sê toe vir homself: "Dat woert werdt mi die siele weerdich" (Jonckheere en Conradie, 1994:64). Hy sou homself vermom en in die gestalte van 'n man na haar gaan, maar hy het, tipies van die bose in die Middeleeue net een oog gehad. Bose siele het nie die mag om hulleself in perfekte mense te verander nie en het altyd die een of ander gebrek. Daar is gewoonlik iets met die hand, kop of voet verkeerd. Die Duiwel praat toe met Mariken en vra wat haar so ontstel. Mariken kry 'n aardige gevoel oor dié man.

Die Duiwel vertel Mariken dat as sy alles doen wat hy vir haar sê, niks met haar sal gebeur nie en hy sal van haar 'n dame onder die dames maak. Die Duiwel stel

homself voor as 'n Meester van die Kunste. Mariken moet haar liefde aan hom bewys en dan sal hy haar die sewe vrye kunste, naamlik die retoriek, musiek, logistiek, tale, geometrie, rekeningkunde en alchemie leer. Mariken vra hom toe na sy naam en hy stel homself voor as die Eenoog Moenen. In die Afrikaanse vertaling is naam Mone, wat dui op enkel(oog). Sy beseft dat hy die Duiwel is en hy beloof dit maak nie saak wie hy is nie, hy sal altyd vir haar goed wees. Sy wil egter dadelik die sewe vrye kunste aanleer en vra of hy nie vir haar meer oor towerkuns kan leer nie, want haar oom weet baie van dié soort kuns. Die Duiwel sê egter dat hy nie baie van towerkuns af weet nie. Die Duiwel vrees natuurlik duiwelsbesweerdery en dreig haar subtiel dat dié kennis haar dood kan veroorsaak.

Mariken wil egter nie enige iets leer wat haar dood tot gevolg sal hê nie. Om Mariken beter te laat voel, beloof die Duiwel om aan haar al die tale van die wêreld te leer. Die Duiwel sê voordat hy al hierdie dinge vir Mariken doen, moet sy eers iets vir hom doen en dit is om haar naam te verander. Moenen sê hy hou egter nie baie van die naam Maria nie, want daar was eens op 'n tyd só 'n vrou wat 'n nare ding aan hom en sy vriende gedoen het. Hier word verwys na Jesus se geboorte. Sy moet haarself liever Emmeken noem.

Mariken protesteer egter en sê dat die naam Maria die mooiste en soetste naam in die hele wêreld is. Die Duiwel gaan voort deur te sê dat sy nooit die teken van die kruis moet maak nie en haarself nie moet seën nie. Sy beloof dit, aangesien sy geen waarde aan die kruis meer heg nie, maar sy kan nie haar eie naam ontken nie. Haar naam laat haar aan Moeder Maria dink en sy het nog altyd aan haar gedink as sy in 'n moeilike situasie was. Die Duiwel gaan 'n ander ooreenkoms met Mariken aan en sê dat sy nou as Emmeken sal bekend staan. Die Duiwel stel voor dat hulle na *Bois-le-duc* (die Hertog se bos) gaan en hulle het vir 'n paar dae daar gebly. Daar is vroeër daarna verwys dat die skilder Bosch ook by die Hertogbos gebore is. Daarna sou Mariken met haar nuwe minnaar, Moenen, na Antwerpen gaan en daar sou sy al die tale van die wêreld aanleer.

Emmeken se oom het na haar verdwyning na haar begin soek. Hy het na sy suster se huis in Nieumeghen gegaan. Sy suster lieg vir hom en vertel aan hom dat sy niks van haar af weet nie. Sy erken later dat Mariken agt of tien dae gelede daar was, maar sy het haar weggestuur omdat sy dronk was. Oom Ghijsbrecht het sy suster se

huis bekommerd verlaat sonder enige inligting oor Mariken. Nou kon hy net vir haar siel bid.

Intussen het die wag van die kasteel by die *Grave* die ou Hertog Arnold uit sy gevangenis vrygelaat en hom na die dorpie *Bois-le-Duc* gestuur. Toe Mariken se tannie daarvan hoor, het sy in woede uitgebars:

Ick bender so inne beroert da  
tic mi saen overgheven soude  
met siele, met lieve,  
Ende reopen alle duvels te  
mijnen verstive (Jonkheere en  
Conradie, 1992:83).

Ek is so kwaad dat ek my sal  
oorgee met siel en liggaam  
En roep al die duiwels om my  
te kom help

Wat interessant is, is dat elke keer wat die tante of Mariken die duivel aanroep, hy verskyn. Die tannie pleeg toe selfmoord – 'n aardsonde in die Middeleeue. Die Duiwel vertel dat haar siel in die Hel sal brand.

Emmeken (Mariken) en die duivel (Moenen) vertrek toe na Antwerpen. Die Duiwel sê Mariken moet saam met hom na *Gulden Boom* gaan om iets te gaan drink en daar het sy al die prostitute gewaar. Al die mense daar verkies om te kry eerder as om te gee. Twee dronk mans gewaar Mariken (Emmeken) en wil haar vir die aand hê. Moenen nooi hulle na sy tafel. Een van die dronk mans vra of Mariken regtig kan tel hoeveel druppels wyn daar in die glas is. Hulle vra haar om vir hulle 'n gedig op te sê. Sy besluit egter om vir hulle te sing.

Emmeken en Moenen het in die *Gulden Boom* gebly en elke dag is daar moord gepleeg en ander skandelige gebeurtenisse het plaasgevind. Moenen het al die dinge baie geniet.

Wat dwasen menschen, dat si  
om prince oft heeren,  
Oft uur partiscap hem sel(v)en  
verdoen!  
(Jonkheere en Conradie,  
1992:85).

Sulke dwase mense, dat sy  
aan prins of heer,  
Indien haar eie partyskap nog  
haar in die verderf gaan stort!

Die Duiwel sou homself soos 'n kwaksalwer vermom en dan sal hy mense na die weggesteekte skat lei. Emmeken sou al hoe meer verlief op hom raak en as die Here hom nie keer nie, sou hy meer as 'n duisend kinders van die Here volgelinge van hóm maak. Intussen het haar oom steeds vir haar bly bid.

Emmeken, wat in Antwerpen gebly het, het elke dag agtergekom dat sy 'n sondige lewe lei en dat Moenen die oorsaak daarvan was.

O memorie, verstandnisse,  
waerdi dinckende  
Op dleven daer ick mi nu in  
ontdraghe,  
Het soude u duncken sondich  
ende stinckende.  
Ghi laet die claerhyt der  
hemelen blinckende  
Ende gaet den wech der  
hellen, vol meshage  
(Jonkheere en Conradie,  
1992:95,96).

O herinneringe as u sou  
nadink  
Oor die lewe waarin ek myself  
nou bevind  
Dit sou u dink: sondig en  
afskuwelik.  
Die geheue en verstand  
verlaat die skitterende hemel  
En gaan dan weg ter helle,  
vol mishaë.

Emmeken sien toe die twee dronk mans van die vorige dag en gaan praat met hulle. Moenen het dit so beplan dat die een man doodgemaak moes word. Die man wat die ander man doodgemaak het, is deur Moenen gelei waar hy toe 'n ander man van die Raad ook vermoor het. Moenen vertel hoe hy mense op die verkeerde pad lei en hulle vermoor. Gou sal die mense dink hy is 'n god en hy sal hulle na die Hel lei.

Moenen en Emmeken het vir ses jaar in Antwerpen gebly. Deur hulle toedoen is baie misdade gepleeg. Emmeken het egter baie na haar oom verlang en vra toe vir Moenen of sy by hom kan gaan kuier, waarop hy antwoord:

Niet, Emmeken lief.  
Ick geve u oerlof, ghelijck dat  
ghi begheert  
U vrienden tsiene, ended at u  
deert.

Nee, Emmeken lief.  
Ek gee u 'n oorloof, net soos  
wat jy begeer  
U vriende sien dit, maar u kla.  
So gaan na waar ons

So gaet, reket teghen den  
weert

Daer wi gheleghen hebben  
inden Boom (Jonkheere en  
Conradie, 1992:100).

tuisgegaan het  
in die kroeg (Boom).

Moenen sê toe dis reg, maar hy moet egter saamgaan. Hy erken dat hy lankal Emmeken se nek moes breek, maar haar oom se gebede vir haar het hom verhoed om dit te doen. Emmeken het na die herberg gegaan om vir hulle verblyf te betaal en Moenen erken aan haar dat hy haar oom ook gaan vermoor.

Emmeken en Moenen vertrek na Nieuweghen op die dag van die Hemelvaartvieringe. Emmeken was baie opgewonde oor die fees. Die Duiwel vra vir Emmeken of sy nog na haar tante wil gaan en sy sê toe nee, want sy wil nie weer vals beskuldig word nie. Die Duiwel vertel Emmeken dat haar tante al vir drie jaar dood is. Emmeken was baie hartseer toe sy van haar tante se dood te hore gekom het.

Emmeken gewaar 'n groot groep mense wat saamdrom om 'n wa-spel, genaamd *Masscheroen*, te sien. Moenen wil nie hê dat Emmeken na die drama moet kyk nie, want hy is bang dat sy berou of 'n vermoede sal kry dat hy nog net die hele tyd vir haar gelieg het. Hy laat haar egter toe om na die stuk te kyk, maar hy sou vir haar sê wanneer sy nie meer daarna mag kyk nie.

Die toneelstuk begin met Masscheroen aan die woord:

Bre! Hierioh, (ic)  
Masscheroen, advocate van  
Luciferre,  
Wil gaen appelleren mijn  
ghedinghe  
Teghen den oppersten iuge  
gheringhe,  
Waer om dat hi dmenschelijke  
geslachte misdadich  
Meer ontfermt ende es

(Uitroep waarmee duiwels  
gewoonlik opgetree het)  
Masscheroen, advokaat van  
die duiwel.  
Ek wil appelleer en pleit  
Teen die opperste skielik,  
Waarom is die menslike  
geslag so misdadig  
Ons moet ons meer ontferm  
en genadig wees

ghenadich  
Dan ons arme gheesten,  
eewich versmaet (Jonkheere  
en Conradie, 1992:105,106).

Dat ons arme geeste, nie  
verewig verwerp sal voel nie.

God antwoord dan op Masscheroen se vraag:

Mijn ontfermherticheit en es  
niemant gebrekelyc  
Die berou heft eer dat leven is  
gheynt,  
Die in tijts met berouwe bekint  
Dat ic een God ben  
ontfermhertich ende  
rechtveerdich (Jonkheere en  
Conradie, 1992:106).

My ontfermheid is aan  
niemand nouliks ontbrekend  
Deur berou uit te spreek oor  
die lewe,  
Wie betyds met berou erken  
Dat ek 'n God is wat ontferm  
en regverdig is.

Emmeken het aandagtig na die toneelstuk gekyk en oor haar eie sondige lewe begin nadink. Moenen het haar gevra om saam met hom 'n glasier wyn te gaan drink, maar Emmeken wou nie. Sy het tot God geroep en hom om vergifnis gevra. Moenen beveel Emmeken om te loop, maar sy weier om saam met hom te gaan. Die Duiwel sê dat hy Emmeken gaan slaan as sy nie saam met hom kom nie.

Emmeken bely haar sondes teenoor God en Moenen hou niks daarvan nie. Hy roep Modicat om hulp. Hy probeer Emmeken se aandag aflei en stel voor hulle moet liewers ietsie gaan drink. Emmeken weier om saam met hom te gaan en berou die dag wat sy hom ontmoet het. Moenen is woedend en beveel elke demoon in die Hel om haar weg te neem. Emmeken roep tot God. Moenen wil haar na die hoogste dak in die dorp lei om haar daar af te stamp.

Na sy woorde het Moenen Emmeken in die lug getel, hoër as enige dak of kerk, sodat haar oom en al die ander mense haar kon sien. Moenen het haar van daarbo laat val, met die hoop dat sy haar nek sal breek. Dit het die toeskouers baie bang

gemaak. Haar oom, Ghijsbrecht, herken toe vir Emmeken na haar val. 'n Ander dorpsinwoner het gegaan en die oom na Emmeken gelei. Haar oom vra vir Atropos om hulp. Die Duiwel erken dat haar oom se gebede verhoed het dat Emma haar nek gebreek het.

Emmeken word wakker en is baie deurmekaar. Haar oom vra haar toe hoe sy dit reggekry het om so hoog in die lug te wees. Sy vertel aan haar oom hoe sy haar siel en liggaam aan die Duiwel gegee het en hoe die wa-spel haar laat besef het dat wat sy doen, verkeerd is. Sy het haar in die Duiwel se geselskap bevind. Moenen dreig toe Emmeken se oom en sê dat as hy gaan probeer om Emmeken van hom af weg te hou, gaan hy elke been in sy liggaam breek. Emmeken se oom vertel haar dat dit nie saak maak wat die mens verkeerd gedoen het nie. Dit is nooit te laat om jou lewe aan God te wy nie en vergifnis te ontvang nie.

Moenen kon nie glo dat Mariken die val oorleef het nie en bepis homself as hy 'n kruis sien. Haar oom roep tot God en sê dat hy Mariken by Moenen moet weggry. Moenen antwoord dat hy Mariken na 'n poel gaan neem. Mariken se oom roep tot die aartsengel Migael om die boosaardige Satan terug te neem Hel toe. Met dié woorde het Moenen met ergernis op sy kake gekners.

Na die voorval het Mariken se oom en sy na al die hooggeleerde priesters in Nieuweghen gegaan, maar geen priester het nog met so 'n voorval te doen gehad nie.

Ghijsbrecht en Mariken het na Keulen gereis. Ten spyte daarvan dat oom Ghijsbrecht vir Moenen verdryf het, het Moenen hulle agtervolg, maar het dit weens die krag van die Heilige Sakrament nie gewaag om naby hulle te kom nie. Hy het telkemale probeer om 'n stuk tak in hulle rigting te gooi met die hoop dat hulle nekke sou breek. Toe Emmeken en haar oom in Keulen aankom, het sy haar sondes aan die Biskop bely, maar nie eers hý kon haar uit die bouse se kloue red nie.

Daarna reis Emmeken en haar oom na Rome om haar sondes voor die Pous te bely. Emmeken vertel aan die Pous dat sy die duiwel se minnares was en saam met hom gereis het. Sy vertel ook aan die Pous dat sy en die duiwel, nes 'n getroude man en vrou, omgang gehad het. Die Pous vra toe aan haar hoekom sy, ten spyte daarvan dat sy geweet het wie en wat hy is, saam met die duiwel gegaan het.

Die Duiwel het haar met geld, geskenke en mag verlei. Sy en Moenen het meer as tweehonderd mans doodgemaak. Die Pous sê vir Emmeken sy moet 'n lewe van skaamte en berou lei omdat sy vir só lank saam met die Duiwel geleef het.

Die Pous het Emmeken 'n boetedoening laat doen en sy moes ringe om haar nek en arms dra. Die ringe sou slegs deur die ingryping van die Here afgehaal kon word. Emmeken het Rome verlaat en na Maestricht gereis, waar sy 'n non geword het. Nadat haar oom haar gehelp het, het hy Maestricht verlaat en vir nog vier en twintig jaar lank gelewe.

Emmeken het vir lank in die klooster gebly en het baie goeie dade gedoen. Die Here het 'n engel na die aarde gestuur om die ringe van haar arms en nek af te haal. Emmeken het die oggend wakker geword en die ringe langs haar sien lê, sy het God gedank vir dié wonderwerk (Colledge, 1965:189-215)

Mariken is twee jaar na haar bevryding in as heilige oorlede.



**Fig. 16:** Bronsbeeld van “Mariken van Nieuweghen” (Vera van Hasselt in Nijmegen) (<http://www.panoramio.com/photo/54692764>) [Datum van gebruik: 20 November 2012]



In die voorafgaande bespreking in 2.7 word dit duidelik dat die intrige besonder goed daarin slaag om die agtergrond en die lewenssiening van die Middeleeuers te weerspieël.

### 2.7.1 Agtergrond tot *Mariken van Nieumeghen*

In die vyftiende eeu, toe die misteriespel oral in Europa op verskillende maniere opgevoer is en die genre hoogty gevier het, het daar ook 'n korter godsdienstige toneelgenre ontstaan, nl. die mirakel of mirakelspel wat mettertyd baie gewild geword het, miskien juis vanweë die beperkte omvang daarvan. Dié soort spel wat dikwels stigtelike verhale, wat reeds lank in omloop was en gedramatiseer is. Mirakelspele het 'n beperkte lengte (ongeveer twee uur speelyd) en stel meestal 'n gebeurtenis voor wat nie aan die Bybel ontleen is nie. Gewoonlik handel dit oor die lewe van gewone mense, maar daar vind iets bonatuurliks plaas, nl. 'n wonderwerk deur goddelike ingryping soos byvoorbeeld in *Mariken van Nieumeghen* waar 'n engel die ringe van Mariken se nek afgehaal het.

Wat in gedagte gehou moet word, is dat die destydse Middeleeuse publiek 'n heeltemal ander houding teenoor 'n opvoering gehad het as wat ons tans teenoor toneelproduksies het. Die hedendaagse toeskouer is meestal gedistansieer van die dit wat op die verhoog gebeur. Dit kan aangrypend of vermaaklik wees, maar nie noodwendig in ons werklikheid bestaan nie. In die Middeleeue het heiliges een of ander wonderwerk gedoen om as 'n *Saint* geklassifiseer te kon word. Dus was dit deel van die Middeleeuers se verwysingsraamwerk. Vir die destydse toeskouers van die misterie- of mirakelspele was die gebeure op die verhoog wel van die grootste belang, aangesien dit regstreeks verband gehou het met hulle ewige heil en saligheid. Die opvoerings is nie bloot as vorm van vermaaklikheid beskou nie, maar wel as 'n vorm van godsdiens of godsverering. Mariken se reaksie op die spel van Masscheroen kan as prototipes van die gemiddelde Middeleeuer se reaksie beskou word. Die boodskap van die spel, die aanmaning tot berou en boetedoening, is vir haar soos 'n direkte boodskap van God (Jonckheere en Conradie, 1992:3,4 & Raftery, 1991:5,11-13).

## 2.7.2 Konteks

Volgens Jonckheere en Conradie (1992:5,6) blyk dit dat daar nie met sekerheid gesê kan word wanneer *Mariken van Nieumeghen* geskryf is nie. Soos aan die begin van die hoofstuk aangedui is moes dit êrens tussen 1490 en 1510 wees. Dat die teks in die laat vyftiende eeu ( $\pm 1490$ ) moes ontstaan het, word soms gekoppel aan die feit dat daar in die dramateks na gedokumenteerde historiese feite verwys word, nl. die gevangening van hertog Arnold van Gelre in 1465. Hierdie historiese arrestasie het destyds baie reaksie uitgelok. Dit was die gevolg van groot politieke intriges en die uitbreidingsdrang van die Boergondiese hertog Filips die Goeie, wat probeer het om die gebied van Gelre onder sy magsfeer te bring. Die hertog van Gelre, ene Arnold, wat self ook ambisieus en oorlogsugtig was, was getroud met Filips die Goeie se niggie, Catherina van Kleef. Filips het alles in sy vermoë gedoen om Catherina en haar seun Adolf teen Arnold op te stook. Op 'n nag in Januarie 1465 het Adolf sy vader in sy slaapkamer laat gevange neem en na die kasteel van Bueren weggevoer - nie Grave soos verkeerdelik in *Mariken van Nieumeghen* staan nie - waar hy ses jaar opgesluit is. Die gevangening, asook die vrylating word in die eerste paar reëls van *Mariken van Nieumeghen* genoem. Op daardie oomblik sou Mariken se avontuur begin wat dan by dié jaartal die aantal jare van Mariken se omswerwing sou tel. Tel die jare na haar bekering by, dan beland ons, kronologies gesien, maklik by die einde van die vyftiende eeu. Hierdie soort berekenings is natuurlik nie baie betroubaar nie, aangesien die navorser dan die spel se moontlike fiksie as feitlikheid beskou. Tog was dit nie in die Middeleeue ongewoon om gedeeltes van heiliges se lewens op te voer nie (Jonckheere en Conradie, 1992:5,6).

Die spel van Masscheroen, wat so 'n belangrike rol in *Mariken van Nieumeghen* speel, is dalk geïnspireer deur 'n soortgelyke spel wat in die vyftiende eeu gereeld in Antwerpen opgevoer is. Die leser moet egter in gedagte hou dat verhaalstof soos *Mariken van Nieumeghen* in die Middeleeue redelik bekend was. Reeds in die veertiende eeu, dit wil sê so 'n honderd jaar voor *Mariken van Nieumeghen*, word die legende van Beatrijs vertel, 'n jong non wat 'n klooster verlaat ter wille van 'n man wat sy lief het en later, nadat hy haar in die steek gelaat het, met die hulp van Maria berouvol na die klooster terugkeer:

Die abt was vroet van  
sinne.

Hi seide: 'dochter, lieve  
minnen,

Des en willic laten niet,

Bepeinst u wel ende besiet  
Volcomelijc van uwen  
sonden.

Enden si ghinc ten selven  
stonden

Den heyleghen abt sitten  
neven

Ende ontdecken hem al  
haer leven,

Ende haer vite van  
beghinne:

Hoe si met ere dulre mine

Becort was so outer maten,

Dat si moeste ligghen laten.

Sy moet haar sondes bely,  
hy was diskreet.

Hy sê: 'dogter, liewe  
geliefde,

Laat ek hoor wat jy te sê  
het

Vertel my van jou sondes.

Sy het dadelik by hom gaan  
sit en vertel aan hom haar  
hele lewe en storie van die  
begin af: hoe die malligheid  
van die liefde haar so verlei  
het,

Een nag in groot vrees,

My gewoonte laat vaar.

Nadat sy alles vertel het, sê  
die heilige man:

Dogter, ek verlos jou van  
jou sondes.

### 2.7.3 Teksanalise

Die dramatiese gebeure bestaan uit vyf bedrywe. Die spel kan ingedeel word in sewe episodes of sewe dae.<sup>15</sup> Dit is opvallend dat die hele drama in 'n kunstige rympatroon geskryf is. Die rympatroon dra daartoe by dat die akteur die woorde makliker onthou.

Daar is basies drie dele in die spel. Die eerste gaan van begin tot versreël 328 en behels die verleiding deur die bouse en die aanloop daartoe. Deel twee begin met 'n kunstige rympatroon en 'n rondeel, wat tog wel opvallend is en dit handel oor Mariken se val en die triomf van die Duiwel (Mariken as instrument van Moenen; die

---

<sup>15</sup> Let op dat die roman, *Sewe Dae by die Silbersteins* oor sewe dae afspeel en *Mariken van Nieuweghen* oor sewe jaar. Die getal sewe verkry dus hier simboliese waarde wat dui op volmaaktheid. Dit kan as 't ware 'n siklus wat voltooi is, verteenwoordig.

tante se selfmoord). Die derde deel begin met versreël 648 en word ook ingelei deur 'n rondeel (648-655). Dit behandel Mariken se “opstanding” en haar bevryding uit Moenen se kloue. Die rondele werk as't ware soos 'n skarnier tussen die drie dele.

Die Middeleeuse visie, dat die mens weens sy sondes boetedoening moet doen, is duidelik in die verhaal sigbaar. Verskeie tussenstadiums, soos die tydelike en die ewige, die naturalistiese weergawe van die bese en die bewusmaking van die ewige heil, kan in *Mariken van Nieumeghen* gesien word (Jonckheere en Conradie, 1992:11).

Die navorser het die teks in drie dele verdeel om dit makliker te analiseer.

#### 2.7.3.1 Deel 1 (r.1-328)

Die teks begin met 'n stukkie prosa waarin 'n historiese en geografiese kontekstualisering voorkom, nl. “Inden tijde dat hertoghe Arent van Gheldre te Grave ghevanghen wert van sijnen sone hertoghe Olof ende sijnen medepleghers, so woende op dri milen na Nieumeghen...”

“In die tyd is hertog Arent van Gheldre in die stad Grave deur sy seun hertog Olof en sy medepligtiges, so drie myl van Nieumeghen, gevange geneem.”

Die feit dat ons hier handelings op 'n spesifieke tyd en plek in Nederland tussen 'n gewone priester en sy niggie gaan kry, is dus ook nuut en 'n afwyking van die gebruiklike patroon. Nieumeghen is een van baie plekke wat genoem word, daar is verder nog sprake van Hertogenbosch (Bois-le-duc), Keulen, Rome en Maastricht.

Die openingstoneel is beslis effektief, want enige toeskouer uit daardie tydperk kan onmiddellik identifiseer met hierdie huislike toneeltjie waar die oom aan Mariken vra om inkopies te gaan doen en, in sy bekommernis oor haar veiligheid aan haar instruksies gee om as dit dalk te laat word, by die tante in die stad, te oornag.

In r.24-28 het “groot prospektiewe waarde” aangesien die woorde vooruit wys na latere gebeurtenisse soos onveilige paaie en boewe wat meisies lastig val. Verdere spanning word geskep wanneer die oom, na Mariken se vertrek, in sy monoloog uitdrukking gee aan sy bekommernis oor haar (r.34-44).

Heere, Godt, hoe mach mi  
therte so swaer wesen?

Eest dattet lant hier so  
tweedrachtich si,

Of eest om dat mijn nichte  
daer scheyt van mi?

Ontbeyt, ho coem ic aldus  
swear? Dits vreemdt bediet.

Met dat meysken daer van mi  
schiet

Wert ic te moede recht ick en  
weet hoe.

Ick duchte haer oft mi sal wat  
comen toe;

Ick wilde dat icse thys hadden  
ghehouwen;

Tes dwaesheit jonghe  
meyskens of vrouwen

Alleene te laten gaen ach  
lande;

Want die boeverie der werelt  
is menigerhande

(Jonckheere en Conradie,  
1992:54).

Here, God hoe kan my hart  
so swaarmoedige wees?

Eenmaal, toe is dit op land  
soos tweedrag,

Of is dit omdat my niggie van  
my geskei is?

Hoekom is alles so swaar?  
Dis 'n vreemde gebeurtenis  
hierdie.

Daardie oomblik toe sy  
vertrek

Het ek onrustig geword, ek  
weet nie juis waarom nie.

Ek vrees wat met haar kan  
gebeur;

Ek wou hê dat sy moes tuis  
bly;

Die dwaasheid van die jong  
meisies en vrouens

Alleen te laat gaan na ander  
lande;

Want die boewery weg van  
die huis is in ander se hande.

Deur die oom se woorde “die boeverie der werelt is menigerhande” (die wêreld se skelmstreke), ontstaan die vraag of daar iets met Mariken gaan gebeur. Dus word spanning onmiddellik geskep en hier wyk die teks van die normale Middeleeuse godsdienstige spele af, omdat die dramatiese handeling nie onmiddellik volg nie (Jonckheere en Conradie, 1992:15).

Mariken se ontmoeting met die tante is van kardinale belang (r.62) vir die ontwikkeling van die dramatiese gebeure. Die tante se onbeskofftheid teenoor Mariken sorg vir die motoriese moment, wat lei tot die optrede van die Duiwel (die Duiwel besoek dus 'n brose en hartseer Mariken). Mariken kan onmiddellik hier met Maria vergelyk word, omdat sy net soos die Bybelse Maria met die geboorte van haar kind, geen huisvesting kon kry nie en aan haar eie lot oorgelaat was (Jonckheere en Conradie, 1992:16).

Die klem val sterk op Mariken wat aan die woord is en wat dus die sielkundige motivering word om haarself aan "God of die duvel, tes mi alleleens" (r.156) oor te gee.

Die Duiwel het in die denke van die Middeleeuse mens 'n baie groot rol gespeel. Hy is by uitstek die persoonifikasie van die bose beginsel, 'n gevreesde wese. Oorspronklik is die duiwel as 'n slang voorgestel, later 'n leeu, 'n bok, 'n draak, 'n uil en later 'n mens met dierlike kenmerke soos die Griekse god, Pan, 'n bok met 'n halwe mens lyf. Duiwels was verleiers van die mensdom, die vrug van ongehoorsaamheid.

Die feit dat Moenen op die toneel verskyn, is tipies Middeleeus. Sy verskyning as 'n soort "galante heer", is glad nie oortuigend nie, omdat hy dikwels soos by bogenoemde, die vorm van 'n dier aangeneem het. Hier neem hy egter die vorm van 'n wysheer aan wat aan Mariken in 'n kort tyd allerhande soorte kennis sal leer.

Ick sal u consten leeren  
sonder ghelijcke,  
Die seven vrie consten:  
rethorijcke, musijcke,  
Logica, gramatika ende  
geometrie,  
Aristmatica ende alkenie  
(Jonckheere en Conradie,  
1994:67,68).

Ek sou die kunste leer sonder  
enige gelyke  
Die sewe Vrye kunste: retoriek,  
musiek,  
Logika, grammatika en  
geometrie,  
en alkemie.

Bogenoemde staan ook bekend as die sewe vrye kunste, die sogenaamde *artes liberales*. Die *artes liberales* was die sogenaamde sewe vrye kunste wat reeds in die Romeinse tyd beskou is as die somtotaal van kennis waarvoor die ontwikkelde mens

behoort te beskik. Dit is ingedeel in die “driesprong” of beter bekend as die *trivium*, bestaande uit grammatika, retoriek en dialektiek en die *quadrivium* “viersprong”, wat wiskunde, geometrie, astronomie en musiek ingesluit het.

Mariken se drang na kennis is egter vir haar ‘n groter lokmiddel, maar sy slaag nie daarin om die Duiwel te oortuig om haar ook van “nigremansie” (die swartkuns) te leer nie. Mariken se verwysing na haar oom se kennis in die swartkuns (om bese geeste te besweer) skep allerhande verwagtings en is ook prospektief, met ander woorde hier lê ‘n skakel met ‘n latere toneel wat handel oor die uitdruwing van Moenen (Jonckheere en Conradie, 1994:19).

Moenen mag wel ‘n nie-tradisionele voorkoms hê, maar in sy wese bly hy tog ‘n ware duiwel, ‘n aartsverleier, net soos hy vir Eva in die paradys bewus maak van allerhande moontlikhede en perspektiewe waar daar voorheen net onskuld en onkunde was. Dus, reeds aan die begin, neem die Duiwel die rol van ‘n verleier aan en net soos hy vir Eva verlei het om die vrug te eet, verlei hy vir Mariken om aan sy “vrug” van kennis te kou. Hy beloof aan albei wysheid wat so vêr as God se wysheid strek. Moenen slaag daarin om sy slagoffer op ‘n sjarmante wyse in te palm en breek weg van die “bekende bokpootduiwel” en neem die vorm van ‘n sjarmante jong man aan.

Mariken is nogtans deurentyd bewus wie Moenen regtig is en word, nes Eva, deur sy beloftes van kennis verlei.

Mariken: Ghi sijt die viant  
vander hellen.

Die Duvel: Wie ick ben, ic ben  
emmer gheionstich tot u.

Mariken: Ick en hebben oeck  
van u ancxt, vrese noch gru  
Al quame Luycefer selve uuter  
helscher ghewelt.

(Jonckheere en Conradie,  
1994:69).

Mariken: Jy is die vyand,  
vader van die hel.

Die duiwel: Wie ek is, ek is in  
elk geval

Mariken: Ek beleef ook van u  
angs, vrees nogsteeds u  
afsku.

Al kom Lucifer self hierheen  
met uiterse, helse geweld.

Mariken: Hulpe, Lucifers

Mariken: Help, Lucifer kan nie

kae(n)gie ende helsca(l)ps  
clove  
(Jonckheere en Conradie,  
1994:97).

eers, maar 'n bewoner van  
die hel kan.

Mariken: Mariken oft Maria,  
hoe moechdi dien name  
weten?  
(Jonckheere en Conradie,  
1994:73).

Mariken of Maria, hoe moet  
ek u naam weet?

Die voorafgaande kennis oor die Duiwel is baie belangrik omdat dit haar skuld las laat toeneem, met die gevolg dat God se genade des te groter blyk te wees. Mariken moet haarself eers in liggaam en siel oorgee voordat sy volkome gered sal word.

Die naamsverandering van "Mariken" na "Emmeken" is 'n belangrike gebeurtenis en dui op die metamorfose (in die geval 'n negatiewe verandering) wat sy ondergaan. Sy word van 'n Christen in 'n duiwelse handlanger verander, dus verteenwoordig sy die swak en brose mensdom wat maklik deur die sondes van die wêreld verlei word. Nog 'n rede vir die naamsverandering is om die Maria-motief sterk te beklemtoon. Maria het in die Middeleeuse religie 'n baie prominente rol gespeel aangesien sy die moeder van die Verlosser, Jesus, was.

Mariken: Mariken oft Maria,  
hoe moechdi dien name  
weten?  
(Jonckheere en Conradie,  
1994:73).

Mariken of Maria, hoe moet  
ek u naam weet?

Die gedeelte waarin Mariken se naam na Emmeken verander word herinner die navorser aan die verhaal van Walpurga Hausmännin (wat later ook in hoofstuk vier in *Sewe Dae by die Silbersteins* vergelyk gaan word). Volgens Hicks (g.d 1,3 van 5) het die "Bose een" besit geneem van Walpurga se siel en verander haar naam van Walpurga na Höfelin. Walpurga is later as 'n heks gedoop en moes ook op die duiwel se aandrang moorde pleeg.



Soos wat die spel verloop, verval die Maria-motief as gevolg van al die sondes wat Mariken pleeg. Die Maria-motief word egter hervat nadat Mariken die spel van *Masscheroen* gesien het (Jonckheere en Conradie, 1994:20).

### 2.7.3.2 Deel 2 (r.329-646)

Die hoë noot waarop die verleidingstoneel eindig, kontrasteer geslaagd met die stemming van bedruktheid ten opsigte van die oom se monoloog wat na die bindteks volg (r.329-347). Die fokusverskuiwing van Mariken na die oom is uiters geslaagd, omdat dit die spanningsmoment net soveel meer effektief maak. Sy gesprek met sy suster is kontrasterend met die gesprek tussen Mariken en die tante. Die tante het leuens oor Mariken vertel en selfs die oom kon dié aantygings nie glo nie.

In die volgende belangrike toneel word die aandag heeltemal op die tante gevestig, wat op háár beurt, maar in 'n negatiewe sin, nou die teenspeler van Mariken word. Sy kan ook as 'n antagonis gekenmerk word en as 't ware as 'n dienaar van die duiwel (Moenen) gesien word.

Daar kan baie parallels tussen die tante en Mariken getrek word, omdat al twee deur hulle omstandighede gedryf word. Albei gee hulself oor aan die duiwel en maak hom hulle meester. Die tante se lot eindig tragies en sy pleeg selfmoord, teenoor Mariken wat berou oor haar sondes het en die nodige straf vir haar sondes aanvaar. Die tante se monoloog voor haar selfmoord dien as motivering vir die voorafgaande stelling:

Ick bender so inne beroert da tic my saen	Ek is so innig bedroef dat ek my onmiddellik
Overgheven soude, met siele, met live,	Oorgee met siel, met lewe En roep alle duiwels om my te kom
Ende roepen alle duvels te mijnen verstive (Jonckheere en Conradie, 1994:83).	help

Die “duvel” (nie noodwendig Moenen nie) het lankal reeds die tante as instrument gebruik. Haar ondergang was vir die Middeleeuers 'n voorspelbare noodlot,

aangesien dit nie die uiteinde op boetedoening is nie (vergelyk met Mariken). Dê toneel is baie belangrik, aangesien dit suggereer wat met Mariken sou gebeur as sy nie boetedoening van haar sondes sou doen nie. Die Masscheroenspel beeld later in die teks die gemeenskaplike wanhoop uit wat van die mens die duiwel se prooi maak, asook die wete dat slegs God verlossing kan bewerkstellig (Jonckheere en Conradie, 1994:21).

Na die tante se selfmoord verskuif alle aandag na Moenen en Mariken (Emmeken) se verhouding. Die tante het baie kenmerkende of ooreenkomste met die van 'n heks getoon. Hekse of vroue wat instrumente van bose magte is, was 'n bekende verskynsel in die Middeleeuse wêreld. Die tante sou spoedig tot 'n val kom en verewig verdoem wees na haar selfmoord.

Vanaf reël 441 begin die herbergtoneel wat 'n sentrale posisie in die spel inneem. Die fokus val hier op Mariken se val. Sy word totaal opgeslurp deur die losbandige, immorele en sondige wêreld van Moenen (Jonckheere en Conradie, 1994:22).

Een van die opvallendste elemente van hierdie herbergtoneel is, met betrekking tot die dialoog, die versnelling in tempo. "Rethorijken" word hoër geskat as enige van die sewe kunste wat Emmeken deur bemiddeling van Moenen, in 'n paar dae aangeleer het en dit word voorgestel as "een gave van den Heylighen Gheeste" (r.513).

Moenen het Mariken gehelp om al die "gawes" te verwerf. Hier eindig dit duidelik op in anomalie ('n onreëlmatigheid), want Moenen spoor haar aan om die gawe te vertoon (r.502-504) en moedig haar selfs aan om God, die Heilige Gees, te prys. Indirek spog Moenen met iets wat van God afkomstig is (Jonckheere en Conradie, 1994:23).

Die tweede monoloog (r.590-617) is van groot belang vir die verdere ontwikkeling van die stuk. Eerstens bevat dit die vroegste aanduiding van sondebeseft en berou oor die soort lewe wat Emmeken lei. Verder volg die bewustheid dat Moenen "een viant" (vyhand, duiwel) is. Emmeken erken dat sy te ver ("Ick ben te verre" r.605) in dîe sondige leefwyse gegaan het. In hierdie erkenning word Emmeken se tante se voorspelling bewaarheid en sy het daarvoor berou.

In die volgende monoloog is Moenen aan die woord (r.618-646). Hierin word sy ekstase oor die skade wat hy berokken het uitgebeeld wat 'n sterk kontras vorm met Emmeken se berouvolle monoloog. Moenen staan daarenteen in al sy triomf op die hoogtepunt van sy mag (Jonckheere en Conradie, 1994:24).

### 2.7.3.3 Deel 3 (r.648-1144)

Emmeken se “opstanding” en losmaking van die bose, sowel as die duiwel se nederlaag voor God, verteenwoordig deur oom Ghijsbrecht, word hier ingelei. Die oom dien as katalisator vir die Maria-effek, omdat hy deur middel van sy gebede dit vir Moenen moeilik gemaak het om Emmeken hel toe te vat.

Die groot fokuspunt van hierdie gedeelte van die drama is beslis die “waghenspel” (r.708) of die “spel van Masscheroen” (r.728-856), wat terloops die oudste voorbeeld van 'n spel-in-die-spel is. Die motief van die duiwel wat met God stry en wat sy sondaars opeis, kom in talle variante in die Europese letterkunde voor (soos voorheen in hoofstuk een bespreek). Die woord “Maskeroen” is afkomstig van 'n Arabiese woord “maskhara” wat 'n “lagwekkende figuur” beteken. In baie van die Satansprosesse verbrou hy inderdaad sy saak deur foute te begaan en van homself 'n gek voor God te maak. Die woord het ook sy oorsprong uit Frans, “mascaron” wat 'n groteske figuur, masker, of iets wat bevuil is, beteken (Jonckheere en Conradie, 1994:25,26)

Die wa-spel waarna Emmeken kyk, dien as die hoofkatalisator wat haar diepe insig tot gevolg het. Moenen se jarelange leuen word binne 'n paar oomblikke oopgevlék. Emmeken se insig is tipies Middeleeus van aard, omdat haar insig haar van die ewige verdoemenis red. Die tipies Middeleeuse mirakelspel verwag dat die protagonis, wat die prooi van die duiwel geword het, deur die verskyning van Maria of 'n engel, 'n soort “deus ex machina”, uit die moeilikheid gered word (Jonckheere en Conradie, 1994:25,26).

Die goddelike karakter neem vir die eerste keer in *Mariken van Nieumeghen* die vorm van 'n toneelkarakter in 'n wa-spel aan. Die verskyning van Maria in die wa-spel versterk net weer die Maria-motief en skep 'n skakel met die ander tonele. Die realistiese word met die allegoriese vermeng sodat die “een die ander een

ondersteun en verdiep”. ‘n Interessante afleiding wat Jonckheere en Conradie maak, is dat in die wa-spel daar as ‘t ware nou twee duiwels op die “verhoog” is, of eerder twee verpersoonlikings van die duiwel: Moenen en Masscheroen. Die twee duiwels staan nou bekend as twee antropomorfe duiwels, nl. Moenen, met sy verlange en hartstogte en die teologiese duiwel, nl. Masscheroen, bekend uit die Middeleeuse dispute (Jonckheere en Conradie, 1994:25,27).

Dit is egter duidelik dat nadat Mariken die toneelstuk gesien het en tot insig kom, die val van Moenen gaan volg. Middeleeuse dramas kan in drie stadiums opgedeel word: (1) wroeging, (2) skuldbelydenis en (3) boetedoening, ‘n wilsdaad. Wat volg, is die persoon se straf en reiniging tot ‘n nuwe “skoongewaste” mens. Die stadium van wroeging begin reeds vanaf r.806 wanneer die spel van Masscheroen aan die gang is. Dit word voltrek wanneer Emmeken vanaf reël 858 sê: “Nu eerst beghinnen mi die tranen tontsinckene. Even ghedichte over mijn wanghen claer. Och, welke wroeghen heb ick ontfanghen daer. Int hoorden dier woerden” (Jonckheere en Conradie, 1994:25,28).

Emmeken se reaksie op die toneelstuk, wat haar tot insig gelei het, lei tot die openbaring van die ware aard en wese van Moenen, wat nou begin vloek en vuil taal gebruik.

Hulpe, Lucifers leveren,  
longheren ende milte!  
Nu mac hic wel borlen,  
blaecooghen ende huylen;  
Mijn meeninghe wil hier al  
vuylen  
Onder die hlesche guylen  
Wert nu mijn daet van  
cleender vramen.  
Rijst, in alder duvel namen,  
Oft ic dr(a)ech u ghecoust,  
ghescoeyt in Cacabo!  
(Jonckheere en Conradie,  
1994:114).

Help, Lucifer wat lewe!  
Nou mag ek wel skree,  
blitssoog aan die huil;  
My plan het gefaal  
Onder die helse ellendeling  
Nou my daad van geen  
waarde.  
Komaan, in die naam van al  
die duiwels!  
Of ek sal jou met skoene en  
kouse die helleketel in dra.

Goed en kwaad kan nou nie meer hand-aan-hand loop nie en op 'n Middeleeuse wyse trek Moenen haar deur die lug en laat haar op die markplein neerstort. Dié val kan simbolies gesien word van Mariken se geestelike val. Die feit dat sy oorleef, kan metafories gesien word as die “godsbewys” wat 'n noodsaaklike vereiste was in die kwytskelding van 'n heks in 'n hekseproses. Dat haar oom se teenwoordigheid by die markplein nie toevallig was nie, kan toegeskryf word aan die feit dat Mariken in reël 712 sê dat haar oom elke jaar na die opvoerings kom kyk het: “Mijn oom pleecher om hier te comen.”

Wanneer Emmeken haar bewussyn herwin, kry ons die eerste vorm van skuldbelydenis. Konfrontasie tussen die oom en Moenen is nou onvermydelik, aangesien haar oom vir haar 'n skild van geloof word en Moenen sien dit as 'n groot bedreiging.

Die finale toneel is ook die finale botsing tussen die hemel en die Hel, die goeie en die bose. Hier volg 'n voorspelbare, Middeleeuse einde vir die toneelstuk, aangesien die goeie oor die bose sal seëvier en Moenen 'n dramatiese nederlaag sal lei (Jonckheere en Conradie, 1994:28,29).

In die bogenoemde toneeltjie ondergaan Moenen 'n metamorfose en verander van 'n soort Don Juan, “gentleman”-Moenen, in 'n monsteragtige, wraaksugtige-Moenen (“Och, och, mijn borstelen risen, mijn haren crimpen”) (Jonckheere en Conradie, 1994:124). Die Duiwel neem die gedaante van 'n Hiëronymus Bosch-duiwel aan. Slegs in die Middeleeuse spele kom dié soort kommentaar uit die mond van 'n duiwel voor. Die mag van God word hierdeur beklemtoon.

Moenen se nederlaag en die ommekeer in Emmeken is die keerpunt, die peripetie of die ontknoping, in die handelingsverloop. Wat hierna volg, is die afwikkeling. Emmeken se skuldbelydenis teenoor die pous en sy reaksie daarop. Die “genesingsproses” is inderdaad voltooi wanneer die belangrikste wonderwerk (in die oë van die Middeleeuer) plaasvind, nl. die afval van die swaar ysterringe wat die pous haar opgelê het om te dra. Dié wonderwerk is 'n sigbare teken van die vergewing van sondes.

*Mariken van Nieuweghen* handel oor 'n spesifieke mens, anders as *Den spieghel der salicheit van Elckerlijc* wat oor die mens in die algemeen handel. Mariken word

omring deur mense wat sy ken, 'n bekende ruimte (Nederland) en sy het 'n unieke persoonlikheid. In vergelyking hiermee is *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* 'n abstraksie, hy verteenwoordig die mensdom en word omring deur abstrakte karakters in die vorm van allegoriese figure. Daar is niks abstrak aan Mariken nie. Sy word realisties voorgestel, maar in die middel van 'n groot spanningsveld geplaas (Jonckheere en Conradie, 1994:30,31).

Die karakter "Mariken-Emmeken" is prototipes van 'n misleidende en 'n geredde mensdom, tog is sy as karakter uniek en moet dus nie gestereotipeer word nie.

## 2.8. Dramatis Persona/Karakters

### 2.8.1 Mariken

Pleij (1988:91) beskryf Mariken as die "onschuld zelve". Mariken, die hooffiguur, wat die hele spel beheers, tref ons dadelik deur haar argelose skoonheid en toegewydheid, ook deur die blymoedigheid waarmee sy na Nieuweghen gaan om vir haar oom inkopies te doen. Teen die tyd dat sy sorgvuldig al die benodighede gekoop het, besef sy dat dit te donker sou wees om huis toe te gaan en sy besluit om maar liever by haar tante te gaan bly. Haar tante se onvriendelike ontvangs laat Mariken dakloos. Mariken se broosheid as gevolg van haar tante se reaksie, het tot gevolg dat Moenen op haar toeslaan. Moenen maak aan haar beloftes wat Mariken nie kon weier nie en sy gaan saam met hom. Mariken se naam hinder Moenen, want dit herinner hom te veel aan Maria en dus verander hy haar naam. Sy weier dat Moenen haar naam verander: soos "n wanhopige drenkeling klou sy krampagtig vas aan haar naam en na 'n lange redenasie stem Moenen tog in dat sy in haar nuwe naam die letter "m" kan behou en sy word voortaan Emmeken genoem."

Emmeken en Moenen gaan bly in die *Gulden Boom* en hier kry ons 'n geslaagde voorstelling van Emmeken as sondares. Dis asof sy in twee geskeur is. Sy geniet die nuwe lewe, maar af en toe pak die skuld haar beet en sy kry berou oor haar sondige lewe:

Reël 601: O moeye, moeye, u  
fel verwiten groot,

O tante, o tante, u wrede  
verwyte,

Sal mi maken een verdoemt  
sletere,  
  
Eewelijc uuter gracien vanden  
hoochsten wetere.  
(Jonckheere en Conradie,  
1992:96).

Sal van my 'n verdoemde slet  
maak,  
Vir ewig sonder die genade  
van die hoogste Alweter.

Mariken word egter oorweldig deur die verlange na haar oom en vriende. Dit is gewoonlik dan wanneer 'n mens bereid is om te vergewe en dis juis op dié tydstip dat sy haar tante vergewe. Emmeken se gemoed is meer ontvanklik ingestel en dis asof die skrywer ons voorberei op die onvermydelike bekering wat gaan volg wanneer sy die Masscheroen aanskou. Hier is dus duidelike progressie in haar karakterontwikkeling en haar sielkundig gemotiveerde optrede. Die verwagte resultaat/uiteinde is 'n berouvolle Mariken wat haar lewe wil verander en wegbreek van Moenen.

Wanneer Mariken haar bewussyn na haar yslike val herwin, is sy baie wanhopig. Dan word ons getref deur haar opregte eerlikheid wanneer sy aan haar oom vertel van haar sondige lewe saam met Moenen (Van der Merwe, 1969:30-31).

Reël 1012: Ick ben willich te  
liden tien dusent mael  
  
Meer dan pennen soudent  
connen ghescriven,  
  
Mach Gods ontfermen aen mi  
becliven.  
Mi en ruct wat ic doe, mac  
hic eens troost  
Verewerven ende gracie  
  
(Jonckheere en Conradie,  
1992:125).

Ek is gewillig om tienduisend  
keer te ly  
Meer as wat daar penne is om  
mee te skryf,  
Ek en alles wat ek doen, mag  
hy troos  
Mag ek dit regkry om Sy  
genade te ontvang.

Mariken en haar oom reis na verskeie godgeleerdes met die hoop om haar van al haar sondes te "genees", maar sonder enige geluk. Die pous besluit toe dat sy vir vier-en-twintig jaar lank moet boet vir haar sondes en hy sit toe ysterringe om haar

nek en arms. Een oggend verskyn 'n engel van die Here en haal toe die ysterringe af.

Reël 1112: Daer quamen mi  
vele witter duyven teghen,  
Die sloeghen mijn bande van  
zijn af met haren vlercken  
(Jonckheere en Conradie,  
1992:137).

Daar kom wit duiwe my  
tegemoet  
Sy slaan my bande met haar  
vlerke af.

Emmeken verander terug na die Mariken wat die leser vir die eerste keer ontmoet het, sy herwin haar onskuld en Mariken het van 'n eenvoudige eendimensionele karakter in 'n ronde karakter ontwikkel en al haar dade word sielkundig gemotiveer. Die leser/kyker kon, aangesien almal van ons sondig is, met haar identifiseer (Van der Merwe, 1969:32).

Mariken is 'n meisie van om en by agtien jaar. Sy is 'n geronde karakter, want die leser kan duidelike groei in haar raaksien in haar erkenning van en berou oor haar sondes. Sy volg weens wanhopigheid 'n verkeerde pad, maar in haar hart is sy 'n goeie meisie. Dit blyk uit die feit dat sy aan einde van die toneelstuk spyt is oor al haar sondes. Ons kan aflei dat sy nie te onaardig was nie, want in die kroeg kom drie mans haar tegemoet, omdat sy volgens hulle "knap"/ aantreklik is.

Mariken is 'n lewende persoon en nie 'n abstrakte wese nie. Voor haar ontmoeting met die Duiwel was sy 'n skone maagd, maar sy word onder sy invloed op die verkeerde pad gelei. Sy begin as 'n "passiewe" karakter, maar word deur Moenen se woorde en aanmoediging 'n jong vrou vol sonde. Haar smagting na kennis word deur Moenen bevredig en hy leer haar die sewe vrye kunste. Die prys wat sy vir haar geleerdheid moes betaal, is om sewe jaar saam met Moenen as vrou saam te lewe. Die leser ervaar 'n soort medelye ten opsigte van Mariken, omdat haar "val" uit haar voorafgaande dade as 't ware voorspel kon word. Tweedens, die aandagtige leser merk haar naïwiteit reeds vroeg in die stuk op. Al motief wat haar op hierdie stadium dryf om saam met Moenen te gaan, is haar drang na kennis (nes haar oom). Na sewe jaar besef sy sy het 'n sondige lewe gelei "si een seer quaet sondich leven



leyde”, en sy besef nou dat Moenen die pes in haar lewe is, hy is die vyand (Gielen, 1977:86-87).

Deur herhaaldelike insig, berou en met die hulp van haar oom, raak Mariken ontslae van haar sondige lewe en sonder haar van die samelewing af. Sy moes drie ringe dra en met die hulp van ‘n engel word sy een nag van dié ringe verlos.

### 2.8.2 Moenen

Moenen is ‘n eenvoudige duiwel in ‘n mensgedaante. Sulke duiwelse karakters het afwykings wat hulle uiterlike betref. Hy het net een oog. Hy is verantwoordelik vir baie mense se dood (Scolieren, 2011: 3 van 4).

Hy stel homself voor as ‘n meester “vol consten”. Mariken bly hom vra wie hy is, maar hy ontduik haar vrae. Mariken besef dat hy “een viant” is. Hy verlei egter vir Mariken deur die sewe vrye kunste en gou het hy haar in sy mag: Deze duivel gebruik haar vervolgens als een instrument omandere zwakke zielen in verleiding te brengen tot het kwaad. We vinden zo’n scène in Mariken van Nieuweghen” (Pleij 1979:24). Hy begin deur vir haar die “nigremansie” (swart kuns) aan te leer. Die feit dat hy vir Mariken die sewe kunste slegs in ‘n kort tydjie kon aanleer, is ook ‘n bewys van sy demoniese aard. Naas die Middeleeuse opvatting besit die Duiwel ook een of ander liggaamsgebrek: “Altoes es aen ons eenich ghebreck, tsi aan thoeft, aen handen oft aen voeten” (Gielen, 1977:88).

Moenen is die antipode van Mariken en die antagonist van die verhaal. Hier kry ons met ‘n Middeleeuse duiwel te doen, of eerder met ‘n mens wat van die Duiwel besete is. Hy is ‘n haatdraende skepsel en spreek voortdurend sy haat teenoor God en Sy skepsels uit. Kenmerkend van die Middeleeuse duiwel is sy vrees vir die kruisteken, sy vrees vir die naam van God en die naam Maria. Daarom moes Mariken haar naam verander, want dit klink te veel na die van Maria. Sy bonatuurlike magte is tipies van die Middeleeue. Hy laat vir Mariken tot bo-op die gebou vlieg en gooi haar dan van daarbo. Sy eenoogigheid en sy magtelose geskel maak dat ons die komiese duiwelkarakter van die Middeleeue herken. Hy kan ook van gedaante verander, want hy verskyn aan Mariken as ‘n man. Hulle twee woon dan vir sewe jaar saam (Van der Merwe, 1969:32; Poelhekke, g.d:18).

Moenen besit 'n "knap-sielkundige karaktertekening" en dit is die van 'n "galante heer-verleier", hy kom voor as 'n tipe Don Juan-figuur.

### 2.8.3 Ghijsbrecht (Mariken se oom)

Die oom is 'n deugsame, eenvoudige priester. Sorgsaam waak hy oor Mariken, daarom raai hy haar aan om by sy suster te gaan bly as dit te donker is wanneer sy na haar inkopies in die dorp wil huis toe keer. Hy gaan na sy suster, Moeye (die naam klink baie soos Moenen), en vra waar Mariken is en sy vertel hom allerhande skinderstories: "Doen seide ic haer dat si sou gaen ter herberghen, Daer si al den dach had sitten drincken ende scincken"; "Ten sal haer een enckel mite niet schillen" (Jonckheere en Conradie, 1994:79,84).

Ontsteld keer die oom terug huis toe en begin tot God bid. Hy bid dat God Mariken genadig sal wees. Onbewustelik bid haar oom vir haar waar sy nog in groot gevaar gaan verkeer. Op twee plekke uiter Moenen sy aggressie teenoor Mariken en sê hoe hy haar nek gaan breek:

"Ick hades langhe den hals  
ghebroken" (reël 662)

"Ick hadde haer langhe den  
hals ghebroken" (reël 926)

Ek gaan jou nek breek

Ek gaan haar met haar lange  
hals wat gebreek is

Nadat Moenen Mariken in die lug opgestuur het, het sy geval en haar oom het haar gekry. Hy het haar na die Biskop van Keulen geneem en daarna na die Pous om Mariken sodoende te help om vir haar sondes te boet. Mariken word vir vier-en-twintig jaar na 'n klooster gestuur en vir vier-en-twintig jaar het haar oom haar besoek. Sy deursettingsvermoë is duidelik in die hele toneelstuk sigbaar omdat hy nie een oomblik moed opgegee het nie. Hy het vir Mariken bly bid totdat hy haar gekry het. Hy is dus ook 'n goedgelowige man wat sy godsdiens baie ernstig opneem. Wat wel ongewoon is aan só 'n goedgelowige man, is sy uitroep tot Antropos in reël 913:

Och Antropos, come en  
doerschiet mi lichte

Ag Antropos, kom tot so  
spoedig as moontlik.

Weens inligting wat in die vorige hoofstuk oor die Middeleeuse gelowe bekom is, is oom Ghijsbrecht se uitroep tot 'n ander god kenmerkend van die Middeleeue, ten spyte daarvan dat Christenskap die geoorloofde geloof was, het baie Romeinse gelowe en bygelowe behoue gebly. Dus kan daar met sekerheid gesê word dat Mariken se oom God dien, maar nog steeds vashou aan Romeinse gelowe.

Die meer moderne mens vind egter dié uitroep snaaks, omdat na die val van Rome het die Christenskap die wêreld gedomineer. Die leser moet egter nie vergeet dat tradisies en rituele wel oorgebly het en sommige Middeleeuers het die “nuwe” Christelike geloof nog met ou heidense rituele gemeng (Gielen, 1977:89).

Mariken se oom is die goeie, sagmoedig-eenvoudige voorbeeld van innige vroomheid. Deurgaans het ons 'n sterk meegevoel met hom in sy besorgdheid oor sy niggie. Later tref 'n mens 'n tipe van 'n heldhaftigheid by hom aan wanneer hy na Mariken gaan soek. Hierteenoor tref ons ook 'n lamsakkigheid by hom aan wanneer hy na sy suster gaan om te hoor waar Mariken is. Daar is momente wat dit wil voorkom of hy selfs sy suster se aantygings oor Mariken glo.

Hier is nie sprake van karakterontwikkeling soos by Mariken nie, maar dit kan as ontwikkeling gesien word sodra die oom alles in sy mag doen om Mariken uit die mag van Moenen te kry. Hierin styg sy karakter “dan ook oneindig ver bokant die gewone allegoriese figure van die Middeleeuse werke uit” (Van der Merwe 1969:34).

#### 2.8.4 Die Tante (Moeye)

Die Tante verteenwoordig, saam met Moenen, die antagonis. Sy het deur haar valse aantygings Mariken se geestelike toestand veroorsaak. Haar valse beskuldigings word verder gedryf wanneer sy “beweren dat Mariken slaapt met haar oude oom Ghijsbrecht, de pastoor voor wie zij de huishouding doet” (Pleij, 1988:92). Sy is in konflik met die jong hertog, Adolf, en indirek met Moenen (sy verteenwoordig die vroulike Moenen). Die hertog se vrylating maak haar beangs en sy pleeg toe selfmoord.

Reël 405: “Den spijt sal mi  
doen bersten of smilten,  
Want ic swelle van quaetheyt  
als een spinne.”

Reël 415: “Overgheven  
soude, met siele, met live.

405: Dit spyt my dat jy  
omgang gehad het  
Want ek swel van kwaadheid.

415: Al sou ek oorgee, met  
siel en lewe.

Die Tante se heel laaste uitspraak laat die leser tog wonder of sy nie ook van die duiwel besete was nie. In teenstelling met haar uitspraak roep Mariken tot God nadat sy tot die besef gekom het dat haar lewe sondig is.

Reël 874: Laet mi met vreden  
Ende vliet van mi, fel viant  
boos!  
(Jonckheere en Conradie,  
1994:114).

874: Laat my met vrede  
En vlieg weg van my, bose  
vyand!

Hierin erken Mariken dat Moenen die vyand is en selfs boos is.

Die tante vervul ook ‘n tipe “duiwelse rol”, omdat sy Mariken in haar uur van nood wegwys en daarna valshede oor Mariken aan haar oom verkondig. Sy pleeg dan ook selfmoord wat “polities-geïnspireerd is en ‘n getroue uitvloeisel op haar karakter is” - ‘n feeks van ‘n vrou, sonder enige selfbeheersing wat in haar woede lasterlike aantygings maak (Van der Merwe, 1969:34).

## 2.9 Bespreking

Die verhaal ontwikkel vlot en sodra daar ‘n wending in die verhaal plaasvind, is die wending gemotiveerd. Mariken is ‘n reine maagd, maar sy gee haarself oor aan ‘n onbekende, wrede man en woon vir sewe jaar saam met hom. Tog kom sy tot inkeer. Haar smagting na haar vorige skoon lewe laat haar besef dat wat sy doen, verkeerd is. God skenk aan haar sy genade, wat dus die eerste stap tot volkome bekering is (Gielen, 1977:89).

Die dramatiese karakters is mense van vlees en bloed; mense met verstand en wysheid. Só behou die gehoorlid belangstelling in die toneelstuk. Uit hulle dialoog kom die leser dadelik agter dat dit mense is met 'n verlede, hede en 'n toekoms.

*Mariken van Nieumeghen* is net soos die karakter Beatrijs, 'n Maria-legende. Mariken se vurige verering vir die Maagd (haar naam Emmeken) en die oom se gebed tot "Onse Vrouwen metten witten", help haar om God se genade te verkry (Gielen, 1977:90).

Als verhaal en als tekst hebben ze weinig gemeen, maar wel trekt in beide verhalen een mooie, jonge vrouw met haar "verleider" op. Die archetypische gegeven met al het bekoorlijke dat het "Ewige-weibliche" aan ridderlijk-erotische gevoeligheden oproept, maakte wel vooreen belangrijk deel de charme van beide legenden uit. Dit "bekoorlijkeheidsaspect" mist "Theophilus" bijvoorbeeld, een verhaal dat als duivellegende nochtans veel meer aan "Mariken" verwant is. Ook als tekst zijn Beatrijs en Mariken erg verschillend. Zo steekt de Beatrijs, sober verteld, lyrisch verfijnd en altyd kies en hoofs in zijn bewoordingen, "grotisch" (Coigneau, 2002:8).

Die spel is baie meer realisties, omdat die handeling in werklike ruimtes soos Rome en Nieumeghen afspeel. Die proloog vertel ook 'n stukkjie voorafgaande geskiedenis, wat die toneelstuk geloofwaardig maak:

Inden tijde dat hertoghe Arent van Gheldre te Grave ghevanghen wert ghest van sijnen sone hertoghe Olof ende sijnen medepleghers, so woende op dri milen na Nieumeghen een devoet priester gheheeten heer Ghijsbrecht...(Jonckheere en Conradie, 1994:49).

## 2.10 Afwykings van die rympatroon

Wat vreemd is van *Mariken van Nieumeghen* is dat die rym in sekere gedeeltes soms ontbreek. Volgens *Belangrijke Letterkundige Werken* van Dr. JOS. J. Gielen, kon die rede hiervoor wees dat *Mariken van Nieumeghen* nie geskryf was om opgevoer te word nie, maar eerder om voorgedra te word as 'n elegie-komedie, dit is "een tussending tussen drama en verhaal, voorgedragen door één person, die zijn stem veranderde bij iedere rol die hij weergaf" (Gielen, 1977:91).

Die prosagedeeltes wat soms as prosa voorkom kon deur 'n drukker ingevoeg word, omdat die leser meer inligting as 'n toeskouer benodig het (Gielen, 1977:91,92). Keuris (1996:3-4) beskryf hierdie “meer inligting wat nodig is om dus die teks te verstaan” as “opvoeringsgerigtheid”. Die uitgangspunt is dat die dramaturg 'n “duidelike doel het dat sy drama opgevoer word”. Dus dra die toevoeging van die prosagedeeltes by tot hierdie “opvoeringsgerigtheid.”

### 2.11 Die spel van Masscheroen

Dié titel is ook die benaming vir die Duiwel. Die *Masscheroen* is in die ontwikkeling van die Duiwelrolle van belang, omdat die Bose daarin besonder brutaal en aanmatigend voorkom. Aan die begin merk ons die Duiwel se vrees dat Christus dalk kan sterf op. Om Christus se dood te voorkom, probeer hulle Pilatus se vrou kry om te help om Christus se teregstelling te verhinder, maar as dit nie slaag nie, daag hulle die prokureur, Masscheroen, uit om voor God se troon te verskyn. Hy vra om geregtigheid. Op versoek van God verleen Masscheroen sy prokurasie en maak dan sy aanklag. Die duiwel stel hom godsdienstiger as God voor. Die doel hiervan is dat sy vermetelheid die toeskouers se verontwaardiging sal opwek, terwyl sy lis en spitsvondigheid vir hulle as waarskuwing kon dien. Dit is ironies dat die duiwel deur twee advokate, nl. Waerheit en Gerechtigheit gesteun word, terwyl Maria se medepleitsters, Ontfermicheit en Peis is (Van der Merwe, 1969:27-28).

### 2.12 Waardering

Hoewel *Mariken van Nieumeghen* 'n mirakelspel met 'n geestelike strekking en 'n didaktiese doel is, verskil dit van ander mirakeldramas deurdat Moenen as die duiwel 'n baie groter rol speel. Die digter se sterk geloofsoortuigings kom duidelik na vore in die spel van *Masscheroen* waar die boodskap duidelik blyk dat God die enigste redder is. Die goddelike en die menslike word hierin vermeng en nie meer die bese met die menslike nie. Die selfvoldane, uittartende houding van Masscheroen teenoor God is slegs 'n weerspieëling van die mens se naïwiteit as dit by God kom, want God het deur middel van een of ander wonderwerk in 'n mens se lewe kom ingryp.

Die mens is self daarvoor verantwoordelik om 'n soort "wonderwerk" in hom-/haarself te laat gebeur en die Here dra tot die verandering by (Van der Merwe, 1969:35).

In hoofstuk vyf word die inligting wat in hoofstukke twee en drie deurgegee is, toegepas in 'n ondersoek na onder andere die neerslag van die bose in 'n sestiger roman, *Sewe Dae by die Silbersteins* deur Etienne Leroux. 'n Deeglike ontleding van die komplekse roman is egter nodig, omdat die bose dikwels verskuild voorkom in name, verwysings en personifikasies.

Hoewel die bose in die Middeleeuse drama hoofsaaklik as 'n man verteenwoordig word, bied *Sewe Dae by die Silbersteins* nuwe perspektiewe in die uitbeelding van die vrou (onder andere) as bose rolspeler. Daar word veral ondersoek ingestel na die interessante ontwikkeling in die uitbeelding van die bose en die rol wat die vrou as heks speel in *Sewe Dae by die Silbersteins*.

## HOOFSTUK VYF

***“Daar sal hope antwoorde wees, maar die malum sal soos ‘n wolk oor alles sweef en niemand sal presies sy vinger op die enkele waarheid kan lê nie” Leroux (1962:93).***

### 1. Inleiding

In hoofstuk vyf pas die navorser die bevindinge, wat in hoofstukke drie en vier getref is toe op ‘n roman uit die sestigerjare in die Afrikaanse literatuur, naamlik *Sewe Dae by die Silbersteins* deur Etienne Leroux. Die doel van hierdie vergelykings is om vas te stel of daar enige vergelykings en ooreenkomste tussen die uitbeelding en rol van die bose in die Middeleeuse toneeltekste, wat in hoofstukke 3 bestudeer is, en die spesifieke Suid-Afrikaanse roman gemaak kan word. Nuwe verbande wil blootgelê word wat moontlik ‘n invloed gaan hê op die analisering van die roman en die afleidings wat gemaak gaan word.

Veral die rol wat simboliek in die roman speel sal besondere aandag kry. Die navorser gaan grotendeels gebruik maak van Cirlot se *Dictionary of Symbols* om die betekenis agter die simboliek te verduidelik, maar ‘n Middeleeuse denkpatroon gaan in gedagte gehou word met die ontleding van hierdie roman. Die skilderkuns van Hiëronymus Bosch word gebruik om hierdie Middeleeuse denkpatrone op ‘n visuele vlak uit te beeld.

### 2. Die ritueel van sewe dae in *Sewe dae by die Silbersteins*

Die verhaal van *Sewe dae by die Silbersteins*, wat oënskynlik na ‘n eenvoudige plaasroman lyk, het veel meer om die lyf as wat die aanvanklike leser besef. Verskeie verskuilde betekenis en simbole lê onder die oppervlak van die intrige verskuil.

Die doel van Henry se besoek aan Welgevonden is om sy verloofde, Salome, te ontmoet. In die ooggende stap Henry saam met Jock deur die hoogs geïndustrialiseerde boerdery op die plaas en in die aande ontmoet hy groot groep mense op die Silbersteins se partytjies. Elke aand is ‘n ander groep mense genooi, wat almal verskillende lae van die samelewing verteenwoordig, soos boere,



kunstenaars, joernaliste en gekleurdes. Henry moet 'n "innerlike groeiproses" deurmaak, want hy moet sy onskuld verloor en volgens Jock, is onskuld "blindheid van die gees" (p.34). Weens die aard en die groot verskeidenheid van karakters word Welgevonden volgens Kannemeyer (1970:11) feitlik 'n "miniatuurwêreld, 'n "mikrokosmos" waarin universele problematiek van die moderne mens en 'n gesiglose God aangespreek en oor bespiegel word. Interessant genoeg is die struktuur van *Sewe Dae by die Silbersteins* in sewe hoofstukke, die volmaakte getal, opgedeel, soortgelyk aan Mariken se sewe jaar wat sy saam met Moenen geleef het. Let op die vergelyking tussen die twee hoofkarakters Mariken (Maria) en Henry (van Eeden) as figure wat deur die bose "verlei" word.

## 2.1 Die struktuur van *Sewe Dae by die Silbersteins*

Die roman is in sewe hoofstukke verdeel en elke hoofstuk verteenwoordig een dag in Henry se lewe op die plaas Welgevonden. Die episodiese struktuur in die roman wentel om die gebeure van elke dag wat begin in die oggend waar Henry wakker word en eindig waar Henry na die aand se partytjie kamer toe beweeg. Al afwyking wat daar in die boek voorkom, is dat die sewende dag reeds aan die einde van hoofstuk ses aanbreek. Die leser kan dus 'n duidelike patroon waarneem wat in elke hoofstuk herhaal word en dit skep die idee van 'n ritueel soortgelyk as die wat in *Mariken van Nieumeghen* aangetref word.

## 2.2 Musikale begrippe wat 'n rol speel in *Sewe Dae by die Silbersteins*

Die musikale begrippe versterk die ritualistiese aanslag van die roman, net soos wat die digkuns in *Mariken van Nieumeghen*, bydra tot die ritueel in die drama. Wat baie interessant is, is die musikale begrippe wat in die eerste vier hoofstukke se opskrifte voorkom. Dié begrippe kan as opsommings gesien word van die aand se partytjies of dit kan op die gebeure en die struktuur van elke hoofstuk dui. In die eerste hoofstuk is dit die "dans" waarop daar gefokus word, soos die Ubu-kringloop wat Jock en Mrs Silberstein voltooi. In die tweede hoofstuk word die woord "kaperjolle" gebruik en dit dui op die uitspattige maskerpartytjie en die gaste wat nes 'n "tweede sondevloed" almal naak in die swembad spring. Die derde hoofstuk se titel is

pleonasmies van aard (Ballet van die Boere) met ander woorde twee terme wat teenstrydig is, word met mekaar verbind en só bind dit die woorde “ballet” en “boere” tot ‘n eenheid (Malan, 1978:52). Boere is gewoonlik beskou as onverfynd en ru, maar is vir die aand se partytjie in deftige aandpakke geklee. In die vierde hoofstuk is die woord “fuga” ter sprake, wat ‘n meerstemmige instrumentale- of vokale vorm beteken. ‘n Fuga word soms afgesluit met ‘n stretto waarin verskillende stemme mekaar feitlik, net soos in ‘n gesprek, heftig in die rede val. Die fuga dien as ‘n beklemtoning van Henry, wat deur dr. Johns en regter O’ Hara in die rede geval word en met die verloop van die roman hoegenaamd geen spreekkans meer kry nie (Kannemeyer, 1970:75).

### 2.3 Intrige

Die kronologiese struktuur wat soortgelyk is aan *Mariken van Nieumeghen* (sewe jaar) verloop in die roman se intrige binne slegs ‘n kompakte sewe dae. Dieselfde inlywingspatroon tot die bouse word gevolg.

Die verhaal begin met Henry wat gaan bad en dan saam met Jock op die plaas rondwandel, waartydens hulle verskillende dele van die plaas besoek en Henry deur sy “meturgeman” (verklaarder) ingelei word in die problematiek van die goeie (bonum) en die bouse (malum). Henry en Jock praat oor die filosofie en oor Jock se eie filosofieë en Jock neem standpunt in oor die probleme van die moderne mens. Na die oggendwandeling keer hulle terug na die huis waar hulle aansit vir middagete en dan daarna ‘n middagslapie neem. Na die middagslapie gaan bad Henry en trek dan klere aan vir die aand se partytjie. Henry het altyd die verkeerde klere aan, behalwe op die sewende dag. Elke aand ontmoet Henry verskillende mense uit die samelewing, maar daar is altyd ‘n paar mense wat by elke partytjie teenwoordig is. Die teenwoordigheid van regter O’Hara, dr. Johns en lady Mandrake dra by tot die strukturende– sowel as die ritualistiese funksie. So is daar dan ook die “slank Mrs Silberstein” en J.J. wat ‘n verhouding het en lady Mandrake wat met Henry oor haar man kom gesels. Aan die einde van elke partytjie word die aand afgesluit deur een of ander toespraak en ‘n geskenk wat aan Henry en Salome oorhandig word. Dit herinner soms aan die wyse manne wat geskenke aan Maria en haar “heilige” kind bring. Met elke oorhandiging dink Henry dat hy nou vir Salome gaan sien, maar dit

gebeur nooit. As Henry uiteindelik na sy kamer gaan, is daar in die gang 'n momentele suggestie van Salome se teenwoordigheid wat tot haar geheimsinnige beeld bydra.

Iemand beweeg in die gang. Hy hoor die sagte voetstappe, die fluistering van 'n rok. Hy staan en maak die deur oop. Regoor sy kamer is 'n ander deur besig om toe te gaan. Hy sien die been van 'n meisie, die swaai van tweedmateriaal, 'n gedeelte van 'n arm (Leroux, 1962:25).

Om terug te beweeg na die geskenktema, bereik dit in die derde hoofstuk met die tweekleurige bul, Brutus as 'n geskenk, 'n hoogtepunt.

Henry se “wakkerword” elke oggend word baie goed in die boek bespreek. Met elke badtoneel drink hy 'n drankie. Die een oggend drink hy Mokka-koffie uit 'n koppie wat so “groot is soos 'n bakkie” (p.26) is en hy bad hom in die twee strale, elke keer gegeur deur iets soos “dennegeursels” wat deur die snoete van leeu's spuit. Op dag sewe bad Henry en “draai 'n orkes van krane oop” en “drink wyn uit die kraffie” (p.153). Henry verlustig hom in die hele badproses. Wat baie opvallend is, is dat elke oggend se badtoneel 'n vorm van 'n “reinigingsritueel”, word wat die tema van die ritualistiese roman net meer versterk. Die volgorde van Henry se daaglikse bad is ook ritualisties, want hy draai eers net die warm en koue krane oop en later voeg hy badolies van verskillende geure by. Later in sy wasproses – na die bouse se teenwoordigheid toeneem - word hy deur die “droë lug gesuiwer”. Onbewustelik is Henry besig om homself te suiwer van die bouse wêreld van Welgevonden. Maar die badritueel kan ook 'n hergeboorte simboliseer en Henry word as dit ware in 'n nuwe wêreld ingelyf (Kannemeyer, 1970:15,16).

Jock en Henry wat “in die kamer van afsondering” (p.30) in die wyn spoeg, is ook 'n ritualistiese handeling en is ook 'n aanduiding, soos Jock dit stel, dat daar “'n band” tussen hom en Henry is.

'n Beeld wat herhaaldelik in die boek voorkom, dikwels aan die einde van 'n hoofstuk, is die twee dieselenjins wat elektrisiteit verskaf (pp.46,69). Die doel van die enjins is om die voortdurende aktiwiteite op die plaas uit te beeld en die leser bewus te maak van die besondere leefwyse van die Silbersteins. Daar is ook in die roman sprake van die enjin wat die swembad reinig of die water filtreer en daarna die

“waaiers aan die werk sit om die lug te suiwer” (p.46). Gevolglik word die twee enjins deel van die hele reinigingsproses, nes die badtonele van Henry. Dis baie ironies dat die een enjin vir die eerste keer in jare, met die afbrand van die lokasie, stotter en die huis met duisternis vul. Die ander enjin probeer die lug suiwer (p.92), wat simbolies kan wees van die lug wat van die bose “bevry” moet word. Die brand is dus ‘n direkte aanduiding van die Hel wat op die Silbersteins se plaas neergedaal het. In hoofstuk vyf, die hoofstuk wat na die brand volg, maak Jock vir Henry wakker en sê (p.93) “ ... daar is ‘n oplaaiing van die bose maar ons het te veel in die lig geleef en die kleur van die donkerte vergeet.” Wat baie opvallend in hoofstuk vyf is, is dat Henry nie die oggend gaan bad nie en net die “verkreukel en verfrommel”(de) (p.94) klere van die vorige aand, wat Jock op die bed neergesit het, aantrek. Henry se daaglikse “reiniging” ontbreek en dit is ook ‘n aanduiding dat Henry al gedeeltelik deel word van die Silbersteins se leefwyse (Kannemeyer, 1970:15,16).

In die tweede hoofstuk spring die groep kunstenaars nakend, in die swembad met slegs met hulle dieremaskers aan, en skielik hou “die ligte-enjin op met werk” (p.45). Die kunstenaars raak, nes Adam en Eva, bewus van hulle naaktheid en kyk mekaar “verslae” (p.45) aan. Hier bereik die reinigingsfunksie deur die dieselenjins ‘n hoogtepunt (Kannemeyer, 1970:18).

Die toneel waar Henry saam met Jock in die wyn spoeg, bind die twee karakters tot ‘n eenheid en vervreem Henry net verder van sy eie individualiteit. Dit is egter baie ironies dat Henry van Eeden en sir Henry dieselfde naam het, want sir Henry sterf aan die einde. Dit kan as ‘n voorloper gesien word van Henry se individualiteit wat verlore gaan, net soos sir Henry, nadat hy veras is, uit lady Mandrake se “hande waai” (Kannemeyer, 1970:26).

### 3. Misterie van die Alchemis

Leroux maak gebruik van eblematiek, ‘n soort beeldingsvorm wat aansluit by die analogiese en visualiserende metode. Wanneer hy die essensie van die Middeleeuse emblemas, of beeldvoorstellings, met hulle gnostiese oorsprong vasvang, projekteer hy dikwels ‘n atmosfeer van “grillage en bizarre” gotiek (Kannemeyer, 1970:28). Die analogie is ook kenmerkend van die alchemie. Volgens

die HAT, (2000:39) is die alchemie 'n "primitiewe skeiding waardeur gepoog is om onedel metale in goud te verander".

Die psigiese binneruimte word met behulp van die "alchemistiese transmutasieformules" tot 'n Eenheid en innerlike Ewigheid gekonstitueer (Malan, 1962:67). Binne die mens se mikrokosmos bind die alchemis die samesmelting van teenoorgesteldes, van ruimtes en tye, van manlike- en vroulike beginsels en van siel en liggaam tot 'n nuwe essensie. Die transmutasie van metale het nou bloot die transmutasie van die sondige mens geword. Wat baie interessant is, is dat Moenen vir Mariken belowe het om haar, nes haar oom, 'n kenner op die gebied van die alchemie te maak. Dus moes Mariken 'n transmutasie ondergaan en nie net 'n transformasie nie, want mutasie dui op die liggaam wat self 'n radikale verandering moet ondergaan. 'n Samesmelting van teenoorgesteldes vind plaas. Mariken as mens word met Moenen as duiwel verenig en Henry Eeden, van suiwere herkoms, word met Jock Silberstein, wat as 'n duiwelfiguur gesien kan word, verenig (Malan, 1978:136).

Volgens Malan (1978:55) word die alchemistiese eksperimente in *Sewe Dae by die Silbersteins* gekontrasteer met die tegnologiese en materialistiese lewens van die Silbersteins. Soos voorheen bespreek, is *Sewe Dae by die Silbersteins* deurweek met roetine en herhaling wat dus soos 'n ritueel word. Die rituele bou op tot aan die einde van die roman waar die huwelik tussen Henry en Salome die ritueel as t' ware "breek". Die ritueel vind sy beslag in die Hebreeuse sisteem van mistieke "ooreenkomste, naamlik die Kabbala.

Middeleeuse kabbalanolwers het van God as "that which is without limit" gepraat. Die "En Sof" is onbereikbaar vir die mens, maar God stel homself deur 'n reeks van tien voortvloeiings aan die mens ten toon. Die eerste van dié voortvloeiings is die "keter" (kroon) en dit verwys na God se wil om te skep. Nog 'n soort "sefira" is "binah" (begrip), wat God se gedagtes gedurende die skepping "verwoord", terwyl "hesed" (goedhartigheid) na die onbeheerbare vloei van geestelike goedheid lei. Die kabbaliste glo dat deur middel van dade kan 'n mens dié geestelike goedheid bereik (jewishvirtuallibrary, 2011:1 van 2).

Henry van Eeden kom as 'n onskuldige figuur op Welgevonden aan. Hy maak later met gepersonifieerde Goed en Kwaad kennis en dit maak dus dat die "allegorie die

simboliek oorkoepel". Die allegorie begin by die abstrakte idee wat konkreet ingeklee word. Die wyse waarop die religieuse in *Sewe dae by die Silbersteins* teenwoordig is, dra by tot die vermensliking van die heilige (Malan, 1978:56) en soos in die vorige paragraaf bespreek.

### 3.1 Die sesde dag

Op die sesde dag is daar pes in die lug en Henry vermorsel die adder in die veld. "Die lug is betrokke en die mis lê laag oor die grond" (Leroux, 1962:118). Daar is allerhande tekens van verval en boosheid, omdat dit juis die slang is wat vir Eva verlei het om aan die boom van kennis van goed en kwaad te eet (Cirlot, 2002:233). Volgens Malan in *Die Misterie van die Alchemis* (1978:56) versinnebeeld die "gotiese, groteske ruimtebeelding waarin allerlei demoniese fenomene gemerk word en dit dui op 'n regressiewe asook 'n onveilige Middeleeuse wêreld in die ban van die bonatuurlike en bygelowe."

### 3.2 Die sewende dag

Die getal sewe dui op die volmaakte getal en nes die res van die dae wat begin by Henry wat wakker word en gaan was en eindig met een of ander partytjie, eindig Henry se siklus as gas op die plaas en begin hy 'n nuwe siklus as skoonseun van Jock Silberstein.

Dis die dag van die goeie en daar is iets paradysliks aan die landskap, "... daar is iets heroïes in hierdie pragtige landskap; sy skoonheid is onvernietigbaar..." (Leroux, 1962:141).

Ten spyte van die onvernietigbaarheid van die skoonheid het Henry die "vormloosheid gevoel; die stilte en die vrees." Henry het sy onskuld verloor en "hulle het sy paradys vernietig" (Leroux, 1962:141).

Henry moes van al sy ou morele waardes ontslae raak en hy is deur 'n banale seksuele ritueel tot die kwaad ingelyf. Die roman is deurweek met dualismes waarin Henry die goeie en die kwaad moet leer ken. Die romanties plaastonele wat baie

herinner aan die tradisionele plaasroman/koloniale teks, maar dié romantiese en idillies beelde van die ouma en haar kleindogter word deur die van 'n slet en 'n heks van 'n ouma vervang.

Hier volg kenmerke van die tradisionele plaasroman/koloniale teks en dit is ook van toepassing op *Sewe dae by die Silbersteins*:

- Idilliese ruimte: Skoonheid van die natuur
- Feodale ruimte : Erfopvolging
- Mitiese ruimte: Heldegestaltes worstel met die noodlot
- Onvervreembare ruimte: Die “ou plaashuis” het kenmerke van 'n tradisionele Kaaps-Hollandse Jonkheerhuise, maar die tradisie word vermeng met mitologiese figure soos Eros-babas en horings van vrugbaarheid, “n beeldjie van Epstein op die tafeltjie” (p.11).
- Religieuse ruimte: Goddelikheid van die partriargale figuur, naamlik Jock, verval en die leser kry eerder te doen met 'n filosofies uitgesproke en losbandige partriargale figuur (Van Coller, 2009:15).

#### 4. Mitologiese- en allegoriese substratum

Volgens Malan (1978:60) is “mite, allegorie en simbool feitlik deurgaans verraderlik in diens van parodie en satire, en dan word die dieptevlakke nog boonop by wyse van 'n asimmetriese posisionering betrek.”

Die navorser stem nie saam met dié stelling nie, aangesien die mens reeds van die vroegste bestaan af met simbole gebombardeer was. Ten spyte van die teenwoordigheid van die parodie, nl. grappige omwerking deur middel van simbole van 'n ernstige stuk en om met hedendaagse gebeure die spot gedryf word daar baie betekenis aan simbole weergegee. Henry word 'n Adamfiguur en word deur die Evafiguur soos Salome en ander vrouens verlei word en eet uiteindelik van die vrug van die Boom wat aan hom die kennis van goed en kwaad besorg.

#### 4.1 Religieuse substratum

Die duiwel word deur twee persone verteenwoordig. Eerstens J.J., wat later die rol van Swartjan by die heksesabbat speel, en Jock. Albei deel 'n verbintenis in die Lilith-figuur, naamlik Mrs Silberstein. J.J. behoort tot die banale “Middeleeuse” siening van die Aap van God (Malan, 1978:67).

“Klein Henry Faustus” (p.130) “gaan 'n verbond met die duiwel aan om van sy negatiwiteit ontslae te raak”. Dié woorde beklee ook 'n oorgangsposisie tussen die simboliese Middeleeuse-Christelike milieu en die Renaissance milieu. Hierdie benaming wat Leroux vir Henry gee laat die navorser aan *Doctor Faustus* van Goethe en Marlowe dink. Dui hierdie benaming van Leroux vir sy hoofkarakter as 'n vooruitsig op wat vir die karakter, Henry, wag?

Let ook op na Faustus in Goethe se drama waar die hoofkarakter ook 'n verbond met die bose aangegaan.

Marlowe se *The Tragical History of Doctor Faustus* handel ook oor temas soos Christene se hantering van die lewe en die wêreld. Eerstens is daar die idee van sonde, waarin die Christelike geloof sonde beskryf as 'n direkte opstand teen die wil van God (Sparknotes, 2011:1 van 1).

In Marlowe se *The Tragical History of Doctor Faustus*(1982) besluit Faustus om vir Lucifer te volg en pleeg dus die “ergste graad van sonde” nes *Mariken van Nieuweghen* wat “eenword met Moenen”. In die Christelike geloof kan selfs die ergste vorm van sonde deur die vergifnis van Jesus Christus vergewe word. Dus, dit maak nie saak watter hegte verhouding Faustus met Lucifer het nie; die moontlikheid bly daar dat hy deur Christus vergewe kan word. Al wat hy moet doen, is om sy sondes te bely. Slegs aan die einde van sy lewe besluit hy om voor God te bely, maar dit is te laat om sy sondes te bely. Marlowe het met die uitbeelding van dié toneel buite die raamwerk van die Christelike geloof gegaan om dramatiese “mag” aan die finale toneel te gee. 'n “Christelike wêreld” is in die hele toneelstuk teenwoordig, maar Marlowe plaas Faustus in 'n “ander” wêreld, waar belydenis nie meer moontlik is nie en waar sekere sondes nie vergewe kan word nie.



Faustus verkoop sy siel aan Lucifer in ruil vir 24 jaar se krag (vergelyk hoofstuk drie), maar soos wat die jare verbygaan, jaag die gedagte hom dat hy vir die res van sy lewe in die Hel gaan wees.

Die hoofemas in *Doctor Faustus* sluit sonde, verdoemenis, konflik tussen die Middeleeuse- en Renaissance waardes, absolute mag en korrupsie en die verdeeldheid van die menslike natuur soos in *Mariken van Nieumeghen* in.

Faustus se karakter toon baie ooreenkomste met dié van Henry, aangesien hulle albei hulleself onderwerp aan die bose om sodoende die goeie uit die bose te leer ken. Een van die hoofemas wat ter sprake is in *Doctor Faustus*, naamlik verdeeldheid van die menslike natuur, is ook van toepassing op *Sewe Dae by die Silbersteins*. Henry se menswees word getoets en deur middel van dr. Johns, regter O' Hara en Jock, word hy gebombardeer met gesprekke oor die goeie en die slegte. Die menslike natuur is volgens die drie "wyse manne" in twee geskeur, naamlik die goeie en die slegte.<sup>16</sup>

#### 4.2 Psigologiese en alchemistiese substrate

Die heksesabbat dien as 'n prikkel om die skadukant van Henry te aktiveer. Vir die eerste keer in sy lewe voel hy vrees wanneer die irrasionele hom oorval. Regter O' Hara lê self ook klem op hierdie vrees: "As jy te vrees het, het jy jouself te vrees." (p.129). Henry kan die skadukante in homself ontdek en sodoende betree hy "die poorte van die hel in homself" (p.130) (Malan, 1978:71).

Volgens Malan (*ibid*) waarsku Jung teen 'n ander vorm van bewustheid, omdat dit tot hubris (oormoed) lei. "Sataniese avontuur" is 'n resultaat van hierdie hubris.

---

<sup>16</sup> Vir meer inligting oor *Doctor Faustus*, vergelyk John D. Jump (1965) se boek, *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*.

## 5. Simbolisme

### 5.1 Die gebruik van die simbool

Cirlot (2002:xi) argumenteer in sy boek *Dictionary of Symbols* dat die term idees óf bygelowe nie bestaan nie, maar wel idees én bygelowe omdat een of ander fenomeen van 'n spirituele aard 'n rol speel. Simbolisme ontstaan sodra natuurlik gelowe aan die afneem is. Aan die anderkant speel allegorie ook 'n rol omdat die emotiewe en waardes met die realiteit vermeng word en dus die werklikheid weerspieël.

Carl Gustav Jung reken dat al die aandag en energie wat die Westerse mense aan die wetenskap en tegnologie gee, het die oermens aan legendes gegee. Uit hierdie aandag en energie wat aan die legendes bestee is, het gelowe soos Kabbala, Islam en Hindoeïsme ontstaan. Daar ontstaan dus die vraag: “Hoe kon die mens 'n legende lewendig hou as die daaropvolgende generasie nie redes gehad het om daarin te glo nie?”

Simbolisme was die antwoord, aangesien die hele Welgevondenlandgoed asook dr. Johns en regter O'Hara en Jock se gesprekke met Henry deurweek is met simbole.

### 5.2 Simbolisme en historisiteit

Simbole word dikwels na legendes verander en dan na geskiedenis. Simbolisme heg nuwe waardes aan 'n objek sonder om enige skade aan die historiese te berokken. Die mense van die Middeleeue het bewus geword van hom-/ haarself in 'n wêreld wat oop en ryk is aan betekenis. Hierdie “openinge” is net nog 'n manier van ontvlugting (Cirlot, 2002:xii-xiii).

Simboliese gedagtes maak die deur na 'n “onmiddellike realiteit” oop. Niks word binne sy bestaan geïsoleer nie; alles is aan 'n spesifieke sisteem van vereenselwiging verbind. Die antieke mens het gou gewoond geraak aan 'n wêreld wat ryk is aan betekenis. Cirlot (2002:xiv) merk dus op dat simbolisme en geskiedenis nie onafhanklik van mekaar kan staan nie. Sodra die mens na tradisie verwys, verwys ons egter na 'n groot groep mense as 'n eenheid. Die mite word dus die gesamentlike droom van 'n groep mense.

### 5.3 Simbolisme in die Weste

Egipte met sy gelowe en hiërogliewe het 'n bewustheid vir die mens in die materiële, spirituele, natuurlike en kulturele dualiteit van die wêreld geskep. Mesopotamië het hulle eie sisteme, wat spieëlbeelde van die mens se innerlike en ware begeertes was, ontwikkel (Cirlot, 2002:xix).

Die Grieke se legendes oor hulle gode het inspirasie vir klassieke tragedies gebied omdat die lesse wat daaruit geleer kan word, as tydloos beskou is. Na die val van Rome het die klassieke wêreld se legendes, omdat dit die Christendom bedreig het begin afneem. Simbole wat wel na die val van Rome behoue gebly het, was dié van Egipte, Mesopotamië en ander lande.

Die konsep van analogie onder die sigbare en onsigbare wêreld, is ten spyte van die Christelike geloof se ingryping, lewend gehou deur die heidense gelowe van die Romeinse Ryk (Cirlot, 2002:xx).

St Augustinus, wat die Christelike geloof aan mense hervoorgestel het, het geglo dat enige vorm van opvoeding met die hulp van simbolisme, die vurigheid van die liefde voed en die mens in staat stel om hom- of haarself te oortref. Hy het geglo dat alles in die natuur draers van spirituele boodskappe is (Cirlot, 2002:xxii).

Die bespreking wat volg, is karakteropenbarend en sekere simbole wat sommige karakters "vergesel" dra by tot hierdie openbaringe.

#### 5.3.1 Die Welgevondenlandgoed

Die naam spreek vanself, want Jock Silberstein is 'n welgestelde boer wat 'n groot boerdery met tegnologiese aparate het wat die boerdery vergemaklik en hy het 'n hele klomp mense wat vir hom werk.

#### 5.3.2 Onreinheid en reiniging

Die tema van 'n onreine en melaatse wêreld wat sir Henry se "pesdood" en die besmetting van die sesde dag kulmineer, skakel met 'n deurbraak van die bose,

maar ook met die alchemistiese ontbinding, *putrifactio*, wat die herskeppingsproses voorafgaan. Onreinheid en reiniging word egter tot 'n belangrike onderdeel van die stileringsbenadering benut (Malan, 1978:77).

Henry se daaglikse bad is simbolies van 'n reinigingsproses wat ook op transformasie dui en wedergeboorte suggereer. Die mees dramatiese vorm van dié reiniging kan ook gesien word met die swembadtoneel wat soos “'n tweede sondevloed” lyk (Malan, 1978:77).

### 5.3.3 Brutus, die bul

Die bul verteenwoordig in verskeie kulture 'n kosmiese mag, vrugbaarheid, vernuwing en reïnkarnasie. Brutus is eerstens perfek in twee kleure verdeel, naamlik rooi en swart wat verder kan dui op die “Jing-Jan” simbool van die Oosterse kulture. Dis ook verder 'n simbool van versoening tussen man en vrou. Henry en Salome is verskillend, maar gaan een word. Brutus kan ook (weens sy horings) as 'n Satanfiguur gesien word: “...en teken Brutus met sidderende oorgawe superpersonies, onhoorbaar, sy swygsame protes na bowe aan” (p.69).

Volgens Cirlot se *Dictionary of Symbols* (2002:33,34) word die bul direk met die Hel, asook met die vaderfiguur, verbind. Die bul is ook 'n simbool van die Taurussterreteken. Die Taurus-simbool korrespondeer met die getal twee, omdat dit twee horings het en dus dualiteit (manlik en vroulik) voorstel. Volgens die navorser herinner hierdie stelling baie aan Jung se teorieë vir die anima- en animus-figure.

## 6. Walpurgisnacht en Fuga - die funksie van die eksterne patroon

Die Walpurgisnacht is vernoem na Walpurga Hausmännin van Dillingen in die suide van Duitsland. Sy was op 'n altaar gebrand, omdat sy van hekserie beskuldig was. Sy het net voor haar dood erken dat sy (nes Lilith) verantwoordelik was vir die dood van een-en-veertig babas en kleuters. Sy het beweer dat sy seks gehad het met 'n demoon (Hicks, g.d:2 van 5; Stephans, 2002:1 van 1).

Op bl.131 verwys dr. Johns direk na die skrywer van *De Magorum Daemonomania* wat verwys na die studie van demone. Dus word die bese element hier direk aangespreek en dit is ook 'n aanduiding dat dr. Johns kennis van demone en heksery het.

Net nadat dr. Johns oor die skrywer van die Latynse boek, wat oor demone handel, gepraat het, beskryf die skrywer die direkte omgewing wat baie aan voorstellings van die Hel herinner:

'n Ander lig het in die kamer begin gloei: 'n dowwe rooi wat die indruk wek van vure wat in die agtergrond brand. Die figuur op die rostrum is in sy sittende posisie, sy manlikheid in die rooi lig blootgestel, sy pylstert om sy een been gekrul, in sy hand 'n kats van perdestert (Leroux, 1962:131).

#### 6.1 Die vrou in die biegritueel

“Die betekenis is soos 'n omgekeerde biegritueel: 'n verheerliking van sonde, 'n behae in perversiteit. 'n Slank, jong vrou, die lig spelend op haar figuur, 'n wellustige toonbeeld van dye, borste en suggestiewe houdings... vertel hoe sy haar man en haar minnaar met waansinnige hartstog dryf tot impotensie”  
(*ibid*)

Hier word die vrou op 'n seksuele en wellustige manier uitgebeeld, wat van haar as t'ware ook 'n Lilith maak. Die vrou se uiterlike word baie goed beskryf: “dye, borste en (n) suggestiewe houding(s)” en sy het die vermoë om (nes Lilith) mans te beheer.

'n Ordinêre meisietjie, benerig en onaantreklik, beskryf 'n subtieler knoop: hoe sy haar geliefde deur die voorbeeldigheid dryf tot 'n besef van sy eie sondes  
(*ibid*).

Kan hierdie “knoop” wat dié meisie beskryf ook 'n soort aiguilleteknoop wees wat Mrs Silberstein so goed kan knoop?

'n Blonde meisie met die voorkoms van 'n engel, selfs in haar naaktheid onbekombaar soos 'n marmerbeeld, beskryf die stryd tussen manlikheid en vroulikheid in haar minnaar en hoe sy hom gedurig attent maak op sy swakheid wat hy gedoem is om nooit te oorwin nie. Hulle beskryf alles- nie

asof hulle die bose beskryf nie, maar asof hulle slegs daarop ingestel is om die goeie te doen (*ibid*).

Hierdie meisie toon kenmerke van Salome – onbereikbaar/onbekombaar. Henry moet tot op die sewende dag raai watter een Salome is en as hy haar sien, is dit 'n vae beeld.

Die wellustige een wil slegs liggaamlike bevrediging gee, die ordinêre een wil slegs die siel van haar minnaar sy eie tekortkomings laat beseft tot sy eie heil (Leroux, 1962:131-132).

Die wellustige een kan net sowel die (heks) ouma en haar (slet) kleindogter wees, aangesien haar “rokkie op lig en sy het niks onder aan nie”.

## 6.2 Die heksesabbat

Op bl. 130 begin die heksesabbat en “Swart Jan, volkome nakend, met 'n skubberige lyf en 'n stert van papiermaché, lank en met 'n pylpunt, kwistig swaaiend, staan op 'n soort verhogie en lag die gaste toe terwyl 'n R.A.F.-moestas behoorlik satanies sy vleuels lig.” Hierdie beskrywing van Swart Jan herinner baie aan strokiesprente se voorstellings van demone en was, nes die Middeleeuse voorstellings van demone, ook komies vir die gaste gewees: “...verskaf oneindige vermaak en almal krul dubbel soos hulle lag...” (p.130).

Die lig word helderder en 'n naakte vrouefiguur ry op 'n bok en in haar een hand hou sy 'n kat vas en in die ander hand 'n horing”. Dié beeld herinner baie aan 'n houtvoorstelling van 'n heksefiguur in katedraalbeeldhoukuns (Kannemeyer, 1970:65).

'n “Kollektiewe verkragting” (p.133) volg en 'n meisie word “magteloos” na die altaar gelei en meteens was “alles stil” (p.133). In historiese heksesabbat is kinders geoffer en Leroux het dié element met 'n verkragtingstoneel vervang. Daarteenoor volg 'n maaltyd en “verrotte lyke en vullis” word aan die gaste bedien, wat ook tradisionele geregte by destydse heksebyeenkomste was. Volgens van Coller (2009:16) word die voorheen “idilliese ruimte” stelselmatig 'n “inkarnasie van die bose” wat omskep word tot 'n “Middeleeuse enklave, bedreig deur opstande, hekserij, pes en later

sels deur verkragting en moord.” Dit herinner die navorser aan die Middeleeuse drama waar die goeie en die slegte naas mekaar gestel word en die bose stelselmatig sy toetrede tot ‘n eers rustige atmosfeer maak.

### 6.3 Succubi en Incubi

Succubi en Incubi word belangrike figure in die heksesabbat. Regter O’Hara besweer ‘n opdringende succubus met die woorde “Et Verbum Caro factum est” wat in die Middeleeue beklou is as een van die sekerste “beskermingsuitsprake” teen hekserij.

Die lyk van Sir Henry word bedien en Henry sien hom daar lê en vir die eerste keer voel Henry ‘n soort vrees in hom opkom. Sir Henry is ook die naamgenoot van Henry en sy lyk is ‘n direkte prototipe van hy wat besig is om sy individualiteit te verloor en heel moontlik bestem is om dieselfde pad as sy naamgenoot te volg (Kannemeyer, 1970:69).

Die partytjies van die vorige aande kan alles as voorbereidingspartytjies vir die heksesabbat wat op dag ses sou plaasvind, die naaktonele in die swembad en die suggestiewe danspassies van Mrs Silberstein gesien word.

Die werklike Satan kom net twee keer na vore.

“Eintlik het ek my belangstelling in seks verloor”, sê ‘n stem langs dr. Johns en dis nie die regter nie” (Leroux, 1962:137).

Dis asof ‘n onsigbare figuur met (Henry) hom praat (Leroux, 1962:139).

Hier is dit duidelik dat die bose anoniem bly, maar dit is duidelik dat Satan met hom praat.

Succubi en Incubi is volgens legendes die kleinkinders van Lilith, dus sal Salome en Henry se kinders een of ander afwykings moet hê (vergelyk *Een vir Azazel*. Azazel beteken duiwel).

Daar is dus ‘n voortdurige stryd tussen goed en kwaad. Die vorige gedeelte sluit aan by *Sewe Dae by die Silbersteins*, omdat dit na die gedurige stryd tussen goed en

kwaad verwys. Dit is 'n verbeelding van "etiese dualisme", aangesien al die sogenaamde "voorbeelde van die bose" aangetref word (in die sin bonatuurlike fenomene), die seksuele, ontug, onreinheid, die nag, die vrou, die pes, die dood, vuur, rituele verkragtingstonele, en nog meer. Al dié elemente versterk die allegoriese elemente en die roman kan dus as 'n allegorie gesien word of eerder, weens die konstante stryd tussen goed en kwaad en liefdesverhoudinge met die Bose, as 'n mistieke allegorie bekend staan (Malan, 1978:68-69).

## 7. Karakters

Die hede word deur Jock Silberstein verteenwoordig en Mrs Silberstein is die beheksende minnares. 'n Balans tussen goed en kwaad word deur dié twee gehandhaaf. Henry en Salome kan as die erfopvolgers van die plaas gesien word en hulle gaan dus die plekke van Jock en Mrs Silberstein inneem as hulle sou sterf (Malan, 1978:78).

Die verskillende groepe gaste verteenwoordig die vervalle en oppervlakkige orde wat maak dat die mens nie meer moreel geanker is nie. Die Bybelse beelde versterk net meer Leroux se aanslag op die sondeval. Die kunstenaars se partytjie is soos 'n tweede sondevloed. Die mense wat om die bul, Brutus dans, herinner aan die afgode van die Israeliete. Wat baie duidelik is, is dat nie een groep moreel in staat is om tussen die goeie en die slegte te onderskei nie.

### 7.1 Die anima en die animus

Die anima (siel) is een van die argetipes wat 'n groot invloed op die manlike psige het. Elke man dra die beeld van 'n vrou in hom en hierdie "argetipe", volgens Malan (1978:165), is deel van sy wese, 'n soort siel wat emosies bepaal. Die vroulike karakters in *Sewe Dae by die Silbersteins* help om die donkerte en lig in die psige te versoen. Die anima vertolk in Leroux se roman die rolle van die reine, die goeie en die adellike godinfiguur, die prostituut, die verleidster, die heks. Sy is tydloos en jonk, alhoewel haar jare wat sy so goed dra maak dat sy oor seksuele wysheid beskik. Salome besit die kenmerk van 'n ontwykende verleidster of sy lok mans weg van



haar óf sy spoor hulle aan óf lei tot hulle eie selfvernietiging. Mrs Silberstein vertolk, in die vorm van Lilith, 'n mitiese rol.

Aanvanklik voel die man hom aangetrokke tot die primitiewe Evafiguur, want sy is na aan die natuur, eenvoudig, maar tog besit sy die mag om 'n man te verlei en saam met haar by 'n leuen in te sleep - vergelyk byvoorbeeld *Mariken van Nieumeghen* wat ook 'n Evarol vertolk en vir Satan, alias Moenen, luister. Volgens Jung se filosofie is alles wat die anima aanraak, taboe en gevaarlik (Malan, 1978:165).

Jung se animafigure word dikwels vergestalt deur wyse, vader-animus figure. Die animus simboliseer wysheid en is 'n sterk leier, byvoorbeeld Jock Silberstein, die grootbaas van Welgevonden en die belese, filosofiese dr. Johns en regter O'Hara. Die anima en animus vorm 'n "conjunction oppositorum" of 'n samevoeging van teenoorgesteldes, wat onontbeerlik vir die eenheidsvorming is (Malan, 1978:166-167).

Henry ontmoet die argetipes in al vier fases. Die eerste is die Evarol van Salome. Idealisering en platoniese liefde kan as die tweede fase gesien word wanneer Henry 'n romantiese beeld oor haar begin vorm. Hy sien haar as 'n vrou, "gesigloos soos in jou drome, en 'n samestelling van alle vroue" (p.145).

Die derde fase bevat die toetrede van religieuse toewyding en in die slottoneel word die vierde vlak betree, naamlik die simbool van die anima, die *Shulamite van Hooglied*. Die anima het weer met betrekking tot progressie 'n belangrike funksie (Malan, 1978:72).

Die anima het egter ook 'n bose, demoniese en immorele kant wat in verskillende figure vergestaltung vind. Mrs Silberstein is die onversadigbare Lilith en ook Salome toon soms tekens van losbandigheid . In 7.6.2 word in meer detail ingegaan op die ooreenkomste tussen Mrs Silberstein en Lilith.

## 7.2 Henry en Salome

Henry van Eeden se naam is dubbelsinnig in die sin dat sy van letterlik opgeneem kan word en dat hy "uit die tuin van Eden kom". Sy naam dra dus by tot sy paradyslike beeld wat die indruk skep dat Henry goed is. Die man van Eden word uit

sy “paradys” geneem en gaan woon ‘n week by die Silbersteins op hulle plaas, Welgevonden. Sy naam kan ook simbolies wees aangesien hy uit sy “goeie” habitat geneem gaan word en die slegte gaan leer ken. Volgens Jock moet ‘n mens eers die kwaad leer ken voordat ‘n mens die goeie gaan herken (pp.29,31,70,109,111). Henry en Salome se “eenwording” is simbolies van hulle wat van hulle identiteite ontnem word. Tesame met dié vals beeld moet ook hulle onkunde en onskuld prysgegee word. Jock eis van Henry om die kwaad en so ook die goeie te leer ken. Dr. Johns en regter O’Hara onderwerp hulle saam met Jock aan ingewikkelde filosofiese gesprekke om Henry van sy onskuld te “verlos” en hom meer liberaal te maak.

‘n Paradyslike maskerbald met dierkoppe dui op die dierlikheid en sondigheid van die mens. “Dis ‘n tweede sondevloed, belig deur spreiligte”(p.45). Die “spreiligte” kan ook God se alomteenwoordigheid simboliseer. Wanneer die suiweringsmasjien die swembad leegpomp, word die naakte kunstenaars in die swembad agtergelaat, “soos ‘n openbare graf”(p.45). Hulle sluip dan soos Adams en Evas uit die swembad om hulle naaktheid weg te steek (Malan, 1978:58).

### 7.3 Die moeder

Die moeder is dikwels ‘n simbool wat gebruik word om na die natuur te verwys, Moedernatuur, met ander woorde die begin van alles. Net soos wat die moeder die lewe kan verteenwoordig, kan sy ook ‘n figuur wees wat die dood verteenwoordig (Cirlot, 2002:218). Die moederlike rolle word in ‘n groot aantal mites in die vorm van liefde, vrugbaarheid, seksuele verleiding en as die draer van voorgeslagte voorgestel. Mrs Silberstein word egter baie negatief uitgebeeld. Sy versinnebeeld ‘n rol van vernietiging, hardvogtigheid en diabolisme met sataniese kenmerke. (Nes Tante Moeye, Mariken se tante). Sy het haar siel aan die duivel gegee en Mariken van allerhande valshede beskuldig. Mrs Silberstein se mitologiese ewewig is Lilith (Malan, 1978:167).

### 7.3.1 Die vrou

In antropologie word die vrou met die natuur vergelyk, maar sy het drie aspekte. Eerstens is sy 'n verleidster, heks of bose gees asook 'n monsteragtige wese wat 'n man bekoor en hom van die pad van evolusie aflei. Tweedens is sy 'n moeder van lewe en voortplanting. Laastens verteenwoordig sy 'n onbekende maagd soos Jung se anima naamlik Salome. Sy simboliseer iemand wat alles wat sy in haar mag het saam met haar aftrek, dus is sy 'n onbetroubare figuur wat van 'n verbygaande aard is. Dit is duidelik dat Leroux van al hierdie vroulike kenmerke in sy roman gebruik maak (Cirlot, 2002:375-376).

### 7.4 Salome

Salome is die "onsigbare" verloofde van Henry en al wat hy weet, is dat sy "donker oë" het. In die verloop van die roman word hy dikwels deur 'n "groep donker oë" gekonfronteer. By die maskerpartyjie sien hy 'n groep "bokkies" (p.36) en wonder of Salome een van hulle is. Die bokkie is 'n embleem van die siel en dit simboliseer die vervolging van passie en die aggressiewe, selfvernietigende aspek van die onderbewussyn (Cilrot, 2002:115).

Sodra bogenoemde in verband gesien word, is dit duidelik dat Salome Henry se diepste begeertes, wat heel moontlik tot selfvernietiging kan lei, verteenwoordig.

Henry word tydens verskeie feestelikhede aan 'n klomp meisies blootgestel, maar ontmoet nooit vir Salome nie. Hy sit egter tydens ete langs 'n brunet (pp.34-35). Met die verloop van die partytjie sukkel hy om by 'n donkerroog meisie met bruin hare uit te kom (pp.61-62). Selfs wanneer Henry en Salome saam geskenke moet ontvang, is sy nêrens te sien nie, want sy is "bang vir die bul" (p.68).

Henry (in die meeste gevalle vergesel deur Jock), gewaar die ruiter op die perd in die verte slegs as 'n silhoeët (pp.30,104,123,151). Die perd is ook 'n simbool van die seksuele en driftige lewe. Salome se "donker oë" dui op die suggestie van romantiese liefde, maar dit dui ook op 'n duister en onheilspellende figuur, dus kan Salome 'n goeie sowel as 'n bose figuur wees (Kannemeyer, 1970:21).

Die “moontlike Salomes” wat in die roman aanwesig is, skep dikwels die indruk van “sedelike losheid of berekendheid” (Kannemeyer, 1970:22).

Volgens *Behind the name* (2011: 1 van 1) is die naam Salome van Arabiese afkoms. Dié woord kan ook van die Hebreeuse woord “shalom”, wat vrede beteken, afgelei word. Salome was die naam van Herodus se dogter wat die kop van Johannes die Doper geeis het. Die naam is volgens Markus 16:1 ook die naam van een van die vroue wat na Jesus se kruisdood saam met Maria na sy se graf gegaan het: “When the Sabbath was over, Mary Magdalene, Mary the mother of James, and Salome, bought spices so that they might go to anoint Jesus’ body”. Dit is dus duidelik dat daar ‘n soort tweestrydigheid in die naam aanwesig is. Die goeie en die slegte en die stryd tussen goed en kwaad. Weereens tree die Middeleeuse dualisme na vore.

#### 7.5 Die ou vrou en haar kleindogter

As Henry by die huisie van die bleekgesig meisie met ‘n ligte rokkie en bleek gesiggie aankom (p.142), word hy deur ‘n ou vroutjie oorweldig en saam oorhandig hulle aan Henry ‘n baadjie. As hy hulle egter verlaat, waai die wind teen die meisie en haar “rokkie lig op en sy het niks onder aan nie” en die ouma se oë word “swart met waansin” – wat ‘n baie bose beeld van die ouma skets. Terwyl hy verder loop en telkens omkyk, “waai en waai (die wind) en skep toneeltjies oor en oor van die maagd en die blomme, die slet en die blomme, die moeder en die maagd, die heks en die heksekind” (p.143). Dit is vir Henry dus moeilik om vas te stel of die meisie en die ouma goed of boos is. Dan verskyn die adder:

Hy sien wel ‘n slang, ‘n geel, blitsvinnige kobra wat in-en-uit tussen die gras verdwyn en onverwags op ‘n oop stuk verskyn. Henry vermorsel hom met die vyestok en die koperlyf krul in die son tot op ‘n oomblik dat dit skielik bewegingloos word (Leroux, 1962:143).

Dié verskyning van die slang roep onmiddellik die gebeurtenis van die sondeval-geskiedenis se woorde aan: “Hy sal jou kop vermorsel” (Gen.3:15). Wat interessant is, is dat Henry eers die slang as ‘n vyestok aangesien het. Die vyestok bevat die soort blare waarmee Adam en Eva hulle bedek het nadat hulle van hulle naaktheid bewus geword het.

Toe Henry verder loop, ontdek hy 'n nommer in sy baadjie se sak. Hy weet nie of dit die nommer van 'n slet of die nommer van die egte wolbaadjie is nie. Die wol is afkomstig van 'n skaap wat 'n simbool is van God se kinders en Hy is die Herder en weer is dualisme teenwoordig. Weereens vind ons die karakter Henry in 'n tweestryd tussen die goeie en die slegte.

Henry nader die naturelledorpie en een van die vrouens, " 'n hekseverskynsel met haar verkrimpte vel en sluwe ogies, skuifel nader en betas Henry se baadjie. Sy praat Afrikaans en Xhosa deurmekaar...Henry ontvang dit: 'n glansende kleipot<sup>17</sup>, swart gebrand en geglasuur" (Leroux, 1962:145).

Dis is uit bogenoemde bespreking duidelik dat alle vroulike karakters een of ander "heksheid" of "boosheid" in hulle het, maar hulle kan tog ook die rolle van "maagde" vertolk wat 'n duidelike parabool skep. Hulle is nie n et goed  f n et sleg nie.

Henry hervat sy staptog en kom later by 'n "cottage" uit. Henry word deur mev. Dreyer, wat hom deur die "roosgordyne" gesien het, voorgekeer. Die "roosgordyne" dui wel op vroulikheid en sagtheid. Mev. Dreyer is "benede hom aangetrek: valletjies, strikkies en 'n skattige onderrokke". Sy oorhandig aan hom 'n teologiese boekie wat nie ooreenstem met haar voorkoms nie en weer het die leser met dié twee pole te doen waar die goeie en die slegte nie baie duidelik van mekaar onderskei kan word nie (Kannemeyer, 1970:58).

Henry loop na die fabriek waar al die meisies werk en hy word deur twee meisies voorgekeer. Hulle oorhandig ook aan hom geskenke. Die eerste geskenk is 'n swart nylonbroekie "belys met kant, en vooraan hang, vasgeheg met 'n pienk lint, 'n enkele slotjie van blinkende silwer" en 'n "silwer sleutel" (p.149). Die sleutel kan egter nie die slot oopsluit nie en dié toneel herinner baie aan Henry wat elke aand die verkeerde klere, wat nie by die partytjie se tema pas nie, aan het.

Prof. Dreyer oorhandig aan Henry 'n proefbuis met 'n groenerige vloeistof in: "...die ligte vrolike groen wat weer gebore word" (p.150). Die vloeistof in die proefbuis kan die jaargetye laat wissel, wat weer herinner aan die seisoene wat hergeboorte suggereer. Hierdie vorm deel van die sikliese struktuur wat bydra tot Henry se daaglikse roetine op Welgevonden. Tot die vragmotorbestuurders oorhandig aan

---

<sup>17</sup> Die kleipot herinner die navorser aan die kookpotte (swart yster) wat hekse in die Middeleeue gebruik het om allerhande gifdranke te brou.

Henry 'n geskenk: “Dis 'n miniatuur van hulle vragmotors, noukeurig nagmaak in staal en bespuit met Duco...”(p.152).

Al hierdie geskenke pas glad nie by mekaar nie en is eintlik baie lukraak. Dit dui op die voortdurende ironie en “onvanpaste situasies” wat in die roman plaasvind.

“Belas deur al die welwillendheid” stap Henry die huis binne en word deur die hertogin ingewag. “Sy staan vierkantig voor hom, haar ogies gerig op die veelkleurige baadjie, die erdepot, die nylonbroekie, die proefbuis, die glinsterende ring, die speelgoedmotor en die boek in die sak. En dan glimlag sy, die Jiddisje Mamma. ‘Der Mushugeneh’, sê sy en skud haar hoof”(Leroux, 1962:152).

Die Jiddisje woord “Meshugeneh” word vertaal na “die gekke kind”, maar beteken ook in 'n “slang” verband, “crazy person” (Kannemeyer, 1970:59).

Henry word die hele tyd met dubbelsinnighede gebombardeer en “dualisme” (teenstrydigheid) tree nou na vore. Die goeie en die slegte word gedurig teenoor mekaar gestel en dit versterk die tema dat die mens eers die bose moet leer ken voordat die goeie nagestreef kan word.

## 7.6 Mrs Silberstein

Mrs Silberstein stel die beliggaming van soos Jock haar noem Lilith voor. Lilith is die eerste demoniese vrou van Adam, sy verskyn as 'n “lamia” vampiervrou en nagmerrie. Lilith se kleinkinders is Incubus en Succubus. Haar vermoë om die “aiguillette” (vangsnoer) te knoop en die Ubudans uit te voer, “sinjaleer” haar as die heks. Volgens Malan (1978:78) beeld hierdie negatiewe, demoniese aspek van sowel die anima - as moeder argetipes saam met haar Satanminnaar J.J. die erotiese sy van die bose uit.

### 7.6.1 Mrs Silberstein as heks

Op die aand van Henry se aankoms op Welgevonden dans Mrs Silberstein aanvanklik eers met haar man, Jock, maar sy beweeg later weg tot voor J.J. wat

haar in sy arms neem en in 'n ander maat met haar wegwals. Jock maak onmiddellik die volgende opmerking oor haar: "Sy het 'n obsessie om dinge te tel... Sy kan nie huil nie. Sy kan op vyftig maniere die *aiguillette* knoop" (p.21).

Die dans van Mrs Silberstein begin in 'n draaikolk, maar sy beweeg dan geleidelik teen die draai van die horlosie en beweeg weg van Jock. Dié toneel herinner baie aan bewegings van die rooi- en witwyne op die bande in die fabriek "tot by 'n sentrale punt waar hulle skielik swenk en 'n sirkelgang begin, rakelings by mekaar verby, al nouer wordend met die teken van Ubu, beurtelings verenig op dieselfde band..."(p.74)

Die teken van Ubu waarna daar op p.74 verwys word, is 'n vroeë avant-gardistiese Franse drama van Alfred Jarry met die titel *Ubu Roi* (1896)<sup>18</sup>. Hier word die hoofpersoon, Père Ubu, wat die prototipe is van die "karikaturale burger wat afwisselend gekenmerk word deur sy dwaasheid en boosheid, sy lafheid en sy onbedwonge heerssug."

Op bl. 79 praat Leroux weer van die teken van Ubu: "...tot by die kaleidoskopiese kamer van pataphysique met die teken van Ubu..." Die bottels beweeg in die Ubusirkels wat ordelik is, maar Mrs Silberstein se dans eindig chaoties en beweeg "teen die draai van die horlosie". Dit is in klassieke mitologie die rigting van die dood en onheil.

Elke dag kan ook gesien word as 'n sirkelgang wat voltooi is, want dit begin in die oggend met Henry wat gaan bad, Jock wys dan vir Henry die plaas, middagete volg en dan 'n middagslapie met die aand se partytjies.

*Aiguillette* kom nie in die Afrikaanse woordeboek voor nie, maar wel in Engels. Leroux het volgens Kannemeyer (1970:29), in Charles Williams se boek *Witchcraft* nageslaan. Hierin is 'n verhaal van 'n man wat tydens 'n heks se verhoor verneem het dat daar meer as vyftig maniere was om die *aiguillette* te knoop, sodat 'n man of vrou hulle self deur ontrouheid sal besoedel.

---

<sup>18</sup> *Ubu Roi* is 'n toneelstuk oor Ubu wat die modern, selfsugtige, gulsige, oneerlike, boos en wrede mensdom voorstel. Hierdie drama is later deur Jane Taylor in 1998 aangepas om die Waarheidskommissie van Suid-Afrika gedurende die Apartheidsjare uit te beeld. Vergelyk *Ubu Roi* deur Alfred Jarry, vertaal deur Beverly Keith.

Wat dus baie duidelik is, is dat Mrs Silberstein 'n soort heks is. Dus is dit ook duidelik waarom Jock op die tweede oggend vir Henry vra of hy enige kennis van hekserij het nadat hy vir Mrs Silberstein en J.J. in 'n omhelsing gewaar het (p.28). J.J. het die rol van Satan in die heksesabbat gespeel.

#### 7.6.2 Mrs Silberstein as 'n Lilith

Om Mrs Silberstein beter te begryp moet daar gekyk word na die oorsprong van die woord Lilith, 'n naam wat Jock sy eie vrou gee.

Die woord "lullaby" se oorsprong kan van die woorde "Lilith abi" afgelei word wat beteken "Lilith gaan weg". As 'n mens egter na wiegeliedjies se woorde gaan luister, is dit eintlik baie wreed, byvoorbeeld: "Rock-a-bye, baby on the tree top, when the wind blows the cradle will rock, when the bough breaks the cradle will fall. And down will come baby, cradle and all." Hoekom sal enige iemand 'n lied wil sing waar die baba uit die boom val? Die doel van Wiegeliedjies was om bose geeste af te weer. Die mense in die Middeleeue het geglo dat Lilith direk verantwoordelik is vir "wiegiesterftes" of "sudden infant death syndrome". Om dit te voorkom is "Lilith abi" op kinders se wiegies uitgegraweer (Examiner, 2009:1 van 3).

Wat egter baie ironies is, is dat selfs Shakespeare, wanneer Titania se feëttjies haar aan die slaap sing, van hierdie soort wiegieliedjies gebruik maak. Dis geen verrassing dat hierdie liedjie ook oor bose beelde praat nie:

You spotted snakes with double tongue,

Thorny hedgehogs, be not seen;

Newts and blind-worms, do no wrong,

Come not near our fairy queen.

Philomel, with melody

Sing our sweet lullabye,

Lulla, lulla, lullaby, lulla, lulla, lullaby:

Never harm,



Nor spell nor charm,

Come our lovely lady nigh;

So, good night with lullaby.

Weaving spiders come not hear;

Hence, you long-legg'd spinners, hence!

Beetles black, approach not near;

Worm nor snail, do no offence (Shakespeare, *Midsummernight's Dream Act 2, scene 2*).

Wie is dié Liliith dan? Waarom word *lullabyes* dan van haar naam afgelei? Leroux se belesenheid maak dat hy direkte vergelykings tref in sy bekendstelling van sy karakters. Hierdie metode van hom prikkel die leser se aandag en die navorser moes uitvind wat die skrywer presies met hierdie vergelykings bedoel.

Volgens die Hebreeuse mitologie het Adam voor Eva eers vir Liliith gehad. Adam het tot God geroep, "Al die diere, behalwe ek, het 'n maat". Party verhale vertel dat God vir Liliith uit gemors en nie stof nie geskep het. Ander vertel weer dat sy aan Adam se rug vasgemaak was. Liliith en Adam het die hele tyd baklei, want sy het geweier dat Adam bo haar verhewe is. Adam het haar gesmeek om aan hom gehoorsaam te wees. Liliith het haar vererg en die lug in gevlieg en Adam en die Paradys verlaat. Volgens Moslemtradisie het sy voor sy die Paradys verlaat het, omgang met die Duiwel gehad en geboorte aan 'n bose gees gegee, die gees kon in 'n mens of dier verander.

Adam het by God gaan kla. God het drie engele nl. Sennoi, Sansanui en Samangluf uitgestuur om vir Liliith te vind en haar terug te bring. Die engele het Liliith en haar demone by die Rooi see gekry. Hulle het daarop aangedring dat sy teruggaan na Adam. Liliith het geweier om saam te gaan en die engele het aan haar gesê dat as sy nie saamgaan nie, gaan sy sterf. Liliith antwoord: "Hoe kan ek sterf as God my in beheer van alle pasgebore babas geplaas het?" Die engel antwoord haar, "Omdat jy vir Adam gelos het. Jy gaan nou elke dag 'n honderd van jou kinders verloor."

Lilith was so kwaad vir God dat sy wraak op pasgebore babas geneem het deur hulle in hulle slaap te verwurg. Wanneer Lilith 'n geluksteentjie of 'n sirkel wat om die name van die drie engele getrek is op die wiegie kry, sal sy die babas nie vermoor nie. Volgens die mite val Lilith ook mans aan wat alleen slaap (Users, 1999: 1 van 4).

#### 7.6.2.1 Name van Lilith

Lilith het verskillende name gehad. Gillende uil, die vlieënde een, heks ens. Die “King James” Bybel vertaling verwys in Isaiah 34:14 en 15 na:

The wild beasts of the desert shall also meet with the wild beasts of the island, and the satyr (mitologiese figuur wat half man, half bok is) shall cry to his fellow; the screech owl also rest there, and find herself a place of rest. 15) There shall the great owl make her nest, and lay, and hatch and gather under her shadow; there the vultures also be gathered, every one with her mate.

#### 7.6.2.2 Lilith se oorsprong volgens die Zohar

Die Zohar 1:20a vertel van die skepping van Adam en Lilith: “In this image, the human being existed in this world with an inner part and an outer kilpah, which corresponds to a spirit and a body.” Na Adam geskep is, vertel die Zohar 1:19b verder dat Adam se dop gegroei het en dat Lilith daaruit gebore is.

Lilith word weer in hoofstuk 1:148a-148b in die Zohar genoem. Hier word sy die vroulike Samael (Lucifer) genoem. Sy en Samael is nes Adam en Eva een. 'n Voetnota vir hierdie gedeelte verduidelik dat “Samael is like the soul and Lilith like the body.”

'n Ander gedeelte van die Zohar (*ibid*) verbind Lilith en die slang met mekaar. In die Zohar word die slang met 'n prostituut vergelyk: “When Adam was in the Garden of Eden and was occupied in worshipping his Master, Samael went down with all the grades in him, and was riding on the evil serpent to deviate them” (Bitterwaters, 2012: 1,2,3 van 3).

Volgens Alan G. Hefner (1997:1 van 2) is Lilith 'n vroulike demoon wat in die nag rondvlieg op soek na pasgebore babas, óf sy verwurg hulle óf sy ontvoer hulle. Sy verlei ook dikwels mans om demoonkinders by hulle te verwek.

Die Jode het geglo dat Lilith Adam se eerste vrou was nog voor Eva en sy is familie van die Sumero-Babiloniese Godin, Belili. Vir die Kanaäniete is sy 'n geestelike vrou. 'n Ander legende vertel weer dat God 'n tweeling, Adam en Lilith geskape het en dat hulle aan hulle rûe verbind was. Sy het aan God 'n versoek gerig dat sy Adam se gelyke moet wees. God het nie haar versoek toegelaat nie en sy het Adam in groot woede verlaat. Volgens Moslemgeloof het Lilith seksuele omgang met Satan gehad en hulle het die demoon, Djinn, verwek (Hefner, 2007: 1 van 2).

'n Ander weergawe van die skeppingsverhaal van Adam en Lilith vertel dat hulle getroud was. Adam het met Lilith getrou omdat hy moeg was om omgang met diere te hê. In die Midde-Ooste, 5000 jaar gelede, is dit as algemeen beskou om met diere omgang te hê, alhoewel die Ou Testament dit verbied het (Deut. 27:21). Adam het vir Lilith gedwing om tydens omgang onder hom te lê. Lilith het nie van Adam se vereistes gehou nie, want sy het dit gesien as manlike dominansie. Na diè voorval het Lilith Adam verlaat en na haar huis in die Rooi See gevlug (Hefner, 2007: 1 van 2)

Adam het God geraadpleeg en God stuur toe vir Adam drie engele, naamlik Sanvi, Sansanvi en Semangelaf om vir Lilith te gaan haal. Lilith het die engele vervloek en hulle gedwing om terug na Adam te gaan. Lilith het vir haar verskeie minnaars, in die vorm van demone, gekry en daagliks aan 100 babas geboorte geskenk. Die engele het weer aan Lilith verskyn en gesê dat hulle haar demoniese kinders van haar gaan wegvat, tensy sy na Adam terugkeer. Sy het egter geweier om terug te gaan en God het toe uit Adam se ribbebeen vir Eva geskape (Hefner, 2007:2 van 2).

Alhoewel Lilith se stories nooit in die Bybel opgeneem is nie, het haar dogters mans vir duisende jare geteister. In die Middeleeue het Jode geluksteentjies vervaardig om vir Lilith weg te hou. Volgens legendes het gulsige vroulike demone mans in hulle slaap besoek en nagmerries veroorsaak. Dit is egter baie ironies aangesien nie-Jode in die Middeleeue geglo het dat Jode werkers van Satan is. Die Middeleeuers in Europa het geglo dat Lilith die byvrou van Satan was (Hefner, 2007: 2 van 2).

Ander vertalings sê dat Lilith ook “gillende uil” beteken en in Hebreeus is dit ‘n simbool van die duisternis. Simbole wat dikwels met Lilith geassosieer word, is ‘n kruispad, ‘n uil, ‘n slang, ‘n boom en die donker maan.

### 7.6.2.3 Lilith en seksualiteit

Lilith was gemaklik met haar seksualiteit en dit het die Jode bang gemaak, want volgens ou Joodse tradisies was dit taboe om seks net bloot vir die plesier daarvan te hê. Lilith het nou ander vorme begin aanneem wat gewissel het van ‘n *succubi*<sup>19</sup> en ‘n *incubi*. Daar word vertel dat sy in die aande op mans se borste gaan sit het en veroorsaak het dat hulle perverse drome gekry het. Sy kon in ‘n man of ‘n vrou verander (Sacredspiral, 2011: 3 van 5).



**Fig. 17:** Lilith in die vorm van ‘n slang wat vir Eva oorreed om van die vrugte van die boom van kennis te eet. ([http://www.Google.co.za/imgres?q=lilith&um=1&hl=en&sa=N&biw=1311&bih=539&tbm=isch&tbnid=5gZ1Pe0\\_2gelAM:&imgrefurl=http://shrineoflilith.bravehost.com/Lilith.html&docid=v3jtnyCwSWyfM&w=366&h=260&ei=oJ5LTursMsSSOqznlMcl&zoom=1&chk=sbg&iact=rc&dur=171&page=11&tbnh=112&tbnw=153&start=286&ndsp=27&ved=1t:429,r:16,s:286&tx=56&ty=48](http://www.Google.co.za/imgres?q=lilith&um=1&hl=en&sa=N&biw=1311&bih=539&tbm=isch&tbnid=5gZ1Pe0_2gelAM:&imgrefurl=http://shrineoflilith.bravehost.com/Lilith.html&docid=v3jtnyCwSWyfM&w=366&h=260&ei=oJ5LTursMsSSOqznlMcl&zoom=1&chk=sbg&iact=rc&dur=171&page=11&tbnh=112&tbnw=153&start=286&ndsp=27&ved=1t:429,r:16,s:286&tx=56&ty=48)) [Afgelaai op 2 September 2012]

<sup>19</sup> Dié twee onderwerpe is by 6.3 deeglik bespreek.

## 7.7 Die Hertogin

Die ou boerse “Alice in Wonderland-hertogin” is die enigste “anachronistiese skakel met die eksklusiewe Joodse tradisie”: Haar kleredrag en voorkoms en haar gebruik van die Jiddisje taal maak van haar ‘n tradisionele Jood (Malan, 1978:79).

## 7.8 Lady Mandrake

Om terug te keer na die roman, is Lady Mandrake net soos Salome getrou aan ‘n man met die naam Henry, maar sy is ook in baie opsigte anders as Salome (Malan, 1978:79).

Aangesien Lady Mandrake se van karakteropenbarend is, is daar ook ‘n plant met dieselfde naam. Daar is geglo dat dié plant baie magiese eienskappe het, omdat die plant se wortel soos ‘n mens se liggaam lyk. Mandragora is ook die naam van die spook van die duiwel, wat in die vorm van ‘n swart mannetjie, baardloos met deurmekaar hare aan mense verskyn het. Vir die meer primitiewe mens het die mandrake die siel in sy negatiewe vorm verteenwoordig (Cirlot, 2002:204).

Daar kan dus afgelei word, uit die negatiewe konnotasies wat daar aan die mandrake plant gebind word, dat Lady Mandrake alles behalwe ‘n goeie siel is. Sy verteenwoordig net nóg ‘n bose vroulike rol in die roman.

*Dictionary.com* verklaar die mandrake (alruin) as ‘n narkotiese plant met ‘n kort stingel waarvan die wortels soms soos ‘n menslike liggaam lyk. Die plant is in die Middeleeue veral weens sy “towerkragte” gebruik. Die wortel van die plant is gemaal en gebruik om pyn te verlig, vandag staan dit as “mandrax” bekend wat ‘n hoogs verslawende, onwettige dwelmmiddel is.



**Fig. 18:** Die “mandrake” plant in ‘n Middeleeuse voorstelling. Die plant word, weens sy natuurlike voorkoms in die vorm van ‘n mens geskets. ([http://www.google.co.za/imgres?q=Mandrake&hl=en&sa=G&gbv=2&tbm=isch&tbnid=LOomXsWaCYfHqM:&imgrefurl=http://ultimatedm.com/%253Fattachment\\_id%253D293&docid=mStlc1DQGK6YJM&w=500&h=570&ei=pLTvTOOoaeOoiX0MII&zoom=1&iact=hc&vpx=1055&vpy=94&dur=499&hovh=240&hovw=210&tx=174&ty=110&page=1&tbnh=117&tbnw=101&start=0&ndsp=28&ved=1t:429,r:9,s:0&biw=1311&bih=539](http://www.google.co.za/imgres?q=Mandrake&hl=en&sa=G&gbv=2&tbm=isch&tbnid=LOomXsWaCYfHqM:&imgrefurl=http://ultimatedm.com/%253Fattachment_id%253D293&docid=mStlc1DQGK6YJM&w=500&h=570&ei=pLTvTOOoaeOoiX0MII&zoom=1&iact=hc&vpx=1055&vpy=94&dur=499&hovh=240&hovw=210&tx=174&ty=110&page=1&tbnh=117&tbnw=101&start=0&ndsp=28&ved=1t:429,r:9,s:0&biw=1311&bih=539)) [Afgelaai op 12 September 2012]

Daar kan dus gesê word dat Lady Mandrake vir Sir Henry ‘n soort verdowingsmiddel is, aangesien sy weier dat dr. Johns hom inspuit:

“ ‘Nee’, sê sy kalm. ‘Sir Henry is sterwend en hy het geen verdowingsmiddels nodig nie. Dit is sy wens. Hy wil die lewe tot op die laaste oomblik ervaar’ ”(p.113).

## 7.9 Jock

Jock vervul ‘n dubbele rol, aangesien hy die “goue god van Welgevonden” is en dan ook ‘n meer negatiewe rol vervul, naamlik die van ‘n magtige donker god, “ses voet vier, sy hare rooi, sy skouers vierkantig, bliksem in sy oë” (p.76). Hy kom ook voor as ‘n “wraaksugtige, demoniese, gnostiese figuur” en wanneer hy met sy heksevrou

praat, “donder sy stem” agterna wanneer hy haar ‘n “Lilith” noem (p.25). Aan die anderkant is Jock ook ‘n vaderfiguur vir Henry en gee hy hom baie raad oor die lewe (Malan, 1978:80).

Hy is die godfiguur en ‘n simbool van die self wat die individuasie kan rig, met ander woorde hy stel vrae aan Henry sodat hy homself en sy waardes kan beoordeel. Hy is ook ‘n alchemis wat die samevoeging van Huis Welgevonden beheer. Volgens Jung is die alchemie ‘n simboliese uitdrukking vir die individualiseringproses. Henry word voortdurend blootgestel aan die alchemie: “skakerings van rooi en goud soos met die speke van ‘n wiel...”(p.74), “...die siel van die wyn (ge) lei tot uiteindelijke individuasie...” (p.48) met behulp van ‘n (alchemistiese) apparaat word daar gestrewe na die middelpunt van balans (Malan, 1978:69).

#### 7.10 Dr. Johns en regter O’Hara

Dr. Johns en regter O’Hara is die “meturgemanne” en saam met Jock, vervul hulle die rol om kennis aan Henry oor te dra en hom in die teologie in te wy. O’Hara is ‘n baie liberale teoloog en straal dikwels ‘n versigtige dogma uit. Sy deelname aan die Walpurnsnacht skep die gevoel dat hy ‘n vals profeet is, want volgens hom moet ‘n mens “geloof in die onheil hê” (p.131). Regter O’Hara verkondig ‘n “volledige kennis en ‘n objektiewe oordeel of sintese” en “Ons sal die negatiewe en die positiewe aspekte moet sigbaar maak om die ware middelpunt te vind” (p.127).

Albei die karakters saam met Jock vertolk die rolle van die drie wyse manne baie goed, aangesien hulle al drie baie belese is en selfs na boeke verwys waaruit hulle soms hulle argumente se inligting kry, soos byvoorbeeld: “die skrywer van *De Magorum Daemonomania*” (p.131). Ook op bl.134 verwys dr. Johns direk na die boek *The History of Witchcraft and Demonology* van Charles Williams. Dié drie karakters vind dit nodig om vir Henry ten volle bewus te maak van die goeie en die slegte. Dr. Johns en regter O’Hara gee anders as Jock teologiese en filosofiese rekenskap van hulle standpunte (Malan, 1978:80).

### 7.11 Sir Henry Mandrake

Sir Henry Mandrake is Henry van Eeden se naamgenoot en dien ook, weens die aard van sy van, as die teenpool van Henry. Hy is 'n individualis en is nie tuis in die Welgevondenhuis nie, want hy hou van reis en ontdek. Sy eretitel versterk sy rol as ridder en held wat sekere ideale skep. Wanneer Sir Henry sterf, toon hy kenmerke van die Middeleeuse swartdood. In sy sterwensoomblikke word hy van sy individualiteit beroof en weier enige "mandrake"-dwelms om die pyn te verdoof. Hy was 'n heiden en kon nie 'n beeld van sy eie vind nie. Lady Mandrake gee aan Henry 'n ring as 'n simbool van eenheid en sodat Sir Henry se individualiteit in Henry sal bly voortleef (Malan, 1978:80).

## 8. Beelde en metafore

Tydens die maskerpartytjie kom praat twee "uile" met Henry oor goed en kwaad. Aangesien die roman belaa is met simbole en metaforiese betekenisse kan die navorser aflei dat die meeste van die verskynsels in die magiese roman dubbelsinnige betekenisse het en dit nie as "bloot toevallig" gesien kan word nie.

Tydens die Middeleeue in Europa het die uil gestaan vir verandering en afsondering, maar uile is ook gesien as hekse wat hulle self in die gedaantes van uile vermom (Macrameowl, 2011: 1 van 2).

Wat interessant is, is dat in Malawië, Maleisië en Lativia vlieg heidense gode in die vorm van uile weg. Hulle is ook boodskappers van hekse en volgens legendes eet hulle pasgebore babas. Die uil kan dus gesien word as die verdierliking van Lilith. Ander lande soos Mexico en Poland sien 'n direkte verband tussen uile en die dood. Sumeria glo dat die godin van die dood, Lilith, altyd uile by haar gehad het (Darkwing, 2011: 1,2,3 van 7).



## 8.1 Naaktheid

Die naaktheid by die swempartytjie, asook die meisie met die deurskynende rokkie, dui op die oog af op onsedelikheid, maar soos wat die navorser kan aflei, het alle gebeurtenisse in die roman 'n dubbele betekenis.

Die onderskeid tussen *nuditas virtualis* (suiwerheid en onskuld) en *nuditas criminalis* (wellus) is reeds deur die Middeleeuse mense geïdentifiseer. Naaktheid kan bloot die vleeslike skoonheid verteenwoordig of die seksuele begeertes van die mens openbaar. Sodra die mens hom in 'n situasie bevind waar daar verskillende partye naak is, kan dit die mens se natuurlike begeertes op voortplanting versterk (Cirlot, 2002:230).

Die uitbeelding van die bose, naaktheid en ander duiwelse simbole in Hiëronymus Bosch se skilderkuns vind ook neerslag in die roman, *Sewe Dae by die Silbersteins*.

## 8.2 Ooreenkomste met Hiëronymus Bosch



**Fig. 19:** Die Uil. 'n Skildery van Hiëronymus Bosch. Die uil is aan die bokant van die boom. (<http://nieuws.nijmegenonline.nl/met-jou-naar-de-tuin-der-lusten-28-sept/>) [Afgelaai op 17 September 2011]

Die boom in die skets is simbolies van die boom van die lewe. Die figuur wat na die geroosterde fisant aan die boomstam strek, verteenwoordig gulsigheid wat in daardie tyd een van die Sewe Doodsondes was. Die uil in die top van die boom simboliseer kettery 'n afwyking van die dogma van die Middeleeuse kerk. Dus is die uil 'n simbool van die kwaad, want dit wyk af van dit waarvoor die kerk staan en wat veronderstel was om die goeie voor te stel (Twilightstarsong, 2010: 2 van 2).

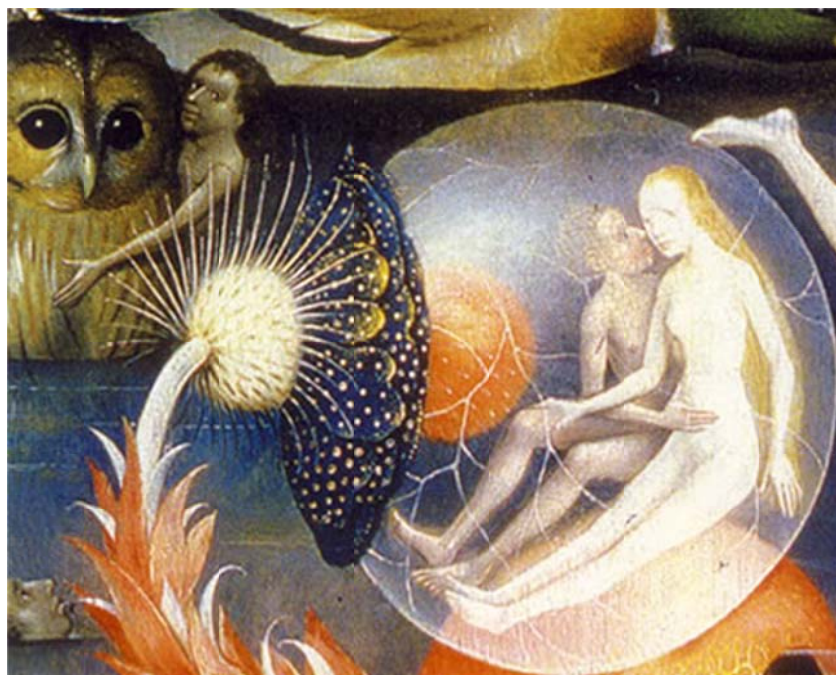
## 9. Simbole

### 9.1 Uil

Twee enorme uiloë staar bewegingloos na Henry (Leroux, 1962:37).

Nou het die ander uil hom ook beet (Leroux, 1962:38).

In Egiptiese mitologie simboliseer die uil die dood, nag, koue en lydelikheid (Cirlot, 2002:247).



**Fig. 20:** *Hiëronymus Bosch*. Die uil word deur 'n mensfiguur omhels en net regs van die uil is twee figure wat Adam en Eva simboliseer. Die twee figure word deur die uil dopgehou.

(<http://twilightstarsong.blogspot.com/2010/09/still-aboard-that-zodiacal-ship-of.html>) [Afgelaai op 16 September 2012]

## 9.2 Die pilare

Met Henry se aankoms op die plaas Welgevonden word hy deur twee pilare gegroet:

Die ingangspoort bestaan uit twee enorme, witgeverfde pilare, aan weerskante verbind met ewe wit geverfde ringmure wat soos twee arms die aardse besittings van die Silbersteins tot teenaan die horison omhels (Leroux, 1962:9)

Dit is egter interessant dat die outeur soveel aandag daaraan gegee het om die Silberstein-huis in detail weer te gee. Die pilare herinner die navorser baie aan die pilare van die Vrymesselaars. Is die beskrywing van die pilare met opset toegevoeg dra die beskrywing maar net by tot die hele estetiese aspekte van die huis Welgevonden?

Illustrasies wys dat die Vrymesselaars se pilare baie keer van mekaar verskil. Soms is dit ryklik versier en ander kere is dit glad sonder enige uitkerwings. Die pilare toon ook soms ooreenkomste met dié pilare wat voor koning Salomo se tempel gestaan het. Die pilare word aan weerskante van 'n ingang geplaas. Die pilare se doel is egter nie om die dak van die gebou te ondersteun nie, maar staan onafhanklik en is dekoratief van aard (Harvey, 1944:1 van 6).

Die pilare word in hoofstuk sewe van Konings 1 beskryf. Akademici stem saam dat die beskrywing van die pilare egter baie verwarrend is. Die hoofstuk vertel van Hiram wat twee pilare, elk uit brons gemaak, opgerig het. Die pilare is in die vlaktes van die Jordaan opgerig, so 35 myl noordoos van Jerusalem. Die detail van die pilare kan in vier groepe verdeel word, naamlik die lelies, die kroon of kapiteel en die om die kroon bo op die pilaar te vorm (Harvey, 1944:2 van 6).

Die kapitele was ryklik versier. Omtrent twee vyfdes van die grond af was 'n netwerk gegraveer en aan die onderkant van hierdie netwerk was twee kranse met granate. Hierdie inligting kom in Jeremia 52 voor.

Die Vrymesselaars glo dat die pilare deur Koning Salomo opgerig is ter herinnering aan die Kinders van Israel en hulle redding uit die Farao se kloue. Die pilare simboliseer die fakkel met vuur en die wolk wat God aan hulle gestuur het om hulle die pad deur die woestyn te wys (Harvey, 1944:3 van 6).

Die leliewerk op die pilare simboliseer vrede en reinheid. Die wit lelie is een van die blomsoorte wat in die velde van Judea voorkom. Vir die Franse Vrymesselaars beteken die lelie regverdigheid, liefdadigheid en godvrugtigheid.

Granate het in die ou antieke tye oorfloed voorgestel. Vir die moderne Vrymesselaar beteken die vrug dat elkeen van ons na die Ewige Stilte sal keer met die wete dat ons gedoen het wat ons kon om die samelewing na 'n hoër vlak van 'n morele- en sosiale lewe te lei (Harvey, 1944:5 van 6).

Die twee pilare stel ook stabiliteit voor, 'n stabiliteit in karakter en geloof. 'n Lid van die Vrymesselaars moet stabiel wees in vriendskappe en hy moet die aanval van die bose kan weerstaan. Verskillende figure in die Bybel het pilare opgerig ter herinnering aan 'n groot oorwinning. Jakob het pilare in Bet-El opgerig om sy visie van die leer wat die hemelruim opgaan, te onthou. Samuel het twee pilare tussen Mizpeh en Shem opgerig om sy oorwinning oor die Filistyne te vier. Pilare stel die rusplekke van konings voor, plekke waar 'n oorlog gewen is en waar mense hulle vryheid teruggekry het (Harvey, 1944:5 van 6).

### 9.3 Olifant (masker in *Sewe Dae by die Silbersteins*)

Toe Henry in die kamer kom, vind hy 'n enorme olifant in sy bed, geklee in 'n katoen-nagrok met 'n kragie om die nek, die slurp wiegend heen en weer soos 'n pendule 'n paar duim van die vloer (Leroux, 1962:46).

Aan die einde van die aand, toe Henry op pad was na sy kamer, kry hy 'n olifant in sy bed:

Toe Henry in die kamer kom, vind hy 'n enorme olifant in sy bed, geklee in 'n katoen-nagrok met 'n kragie om die nek, die slurp wiegend heen en weer soos 'n pendule 'n paar duim van die vloer (Leroux, 1962:46).

Die olifant is 'n simbool van krag en die mag van die libido. In die Middeleeue was die olifant as 'n simbool van wysheid, ewigheid en medelye (Cirlot, 2002:96).

In die Westerse- sowel as die Oosterse kulture is die olifant 'n simbool van wysheid, geluk, krag, trots en betroubaarheid – alles baie positiewe eienskappe (Whats-tour-sign, 2011:1,2 van 2).

Die olifant kan as Henry se dierlike dubbelganger gesien word, aangesien Henry 'n mens is wat sensitief is en as erfopvolger van Welgevonden moet hy die leier van die familie word en die “hoofolifant” Jock Silberstein se plek inneem.

Dit is egter baie duidelik dat Leroux sy karakters só kies dat hulle die regte dieremaskers dra wat by hulle persoonlikhede pas. Die jong meisies is almal bokkies en Henry kan nie uitmaak watter een van die bokkies Salome is nie.

#### 9.4 Getal: Sewe

Sewe is 'n simbool van die perfekte orde, 'n voltooide periode of siklus. Die getal sewe korrespondeer met die sewe punt ster en die sewende dag wat God gedurende die Skepping gerus het. Dit is ook die nommer wat 'n basiese reeks musieknote, kleure en doodsondes voorstel (Cirlot, 2002:233).

#### 9.5 Eleusis

'In hierdie kelders', deklameer hy, sy stem donderend teen die mure, vind miskien iets soortgelyks plaas as wat met die misteries van Eleusis in die grotte plaasgevind het, óf in die Attis-Kubeliese misteries, óf in die ware gelowige met die volkome beleving van sy simbole, óf in die kunstenaar met sy oomblikke van visie...' (Leroux, 1962:49).

Die woorde “Eleusis geheimsinnighede” word afgelei van twee Griekse woorde genaamd “eos” - wat aankoms beteken en “tó mystírion” wat geheimhouding beteken. Dus proklameer Leroux hier iets baie interessants; tussen die wynkelders se mure vind daar geheimsinnighede plaas waarvan niemand (behalwe Jock?) weet nie. Christelike skrywers het vir eeue probeer om die geheimsinnigheid van die

ritueel te openbaar. Wat hulle wel kon uitvind, is dat gedurende die inisiasies van lede moes hulle 'n spesiale drankie drink wat gemaak is van 'n mengsel van bier, water en aromatiese mintgeure. Aangesien daar nie nog inligting oor dié ritueel is nie, glo ander akademici dat die geheime van Eleusis gebaseer is op die hallusinerende bestanddele in die drankie (Pantheon, 2006, 1,2 van 3). Vergelyk ook die gedeelte oor Lady Mandrake in 8.8.

#### 10. Die Middeleeuse opvatting oor Satan in perspektief met *Sewe Dae by die Silbersteins*

Die Christelike geloof het, met die val van die Romeinse ryk, met die Heidense gelowe in aanraking gekom. Verskillende voorstellings van Satan het ontstaan. Net soos daar in hoofstuk 1 bespreek is, het die Romeinse god, Pan, 'n groot invloed in die uitbeelding van Satan met sy horings op sy kop en sy halfdier-halfmens voorkoms gehad (Realdevil, 2011: 1 van 4).

Gregory die Grote het die idees ontwikkel dat Satan mag het oor die mensdom omdat God aan hom die mag gegee het om ons vir ons sondes te straf. Dié aanname het baie vrae ontlok. Jesus het dan aan die kruis gesterf, hoe kan ons dan deur Satan gestraf word? (Realdevil, 2011: 1 van 4).

Die Middeleeuers het geglo dat Jode en Moslems (heel ironies is Jock Silberstein 'n Jood) werkers van Satan is. Dus is dit as "korrek" beskou om 'n Jood of Moslem te mishandel. Dié stereotipering van Jode het weens hulle groot neuse ontstaan, omdat heidense gode ook groot neuse gehad het. Weens die kosmiese "verduiwelsing" van mense het daar in die Middeleeue in Europa 'n heksejagtog ontstaan. Enige ramp is as die werk van Satan beskou en daarom moes sy "agente" (Jode en Moslems) vermoor word. Enige mens wat teen die moord van die Jode en Moslems was, is ook gesien as 'n werker van Satan (Realdevil, 2011 3,4 van 4).

'n Ander Middeleeuse opvatting oor die Jode was dat hulle die bestaan van wonderwerke ontken het. Hulle het Christenseuns vermoor om sodoende hulle bloed in rituele te gebruik. Hulle het ook gif deur die wind laat versprei en tydens partytjies het hulle seksuele rituele gehou. Vergelyk die seksuele fees van *Sewe Dae by die Silbersteins*.

Nou word die ooreenkoms duidelik:

“Dis ‘n skoonheidskoningin op die verhoog. Haar mate is volgens die vereiste standaard; alles is aan die tergende ritueel getrou: die beswyming voor die oë van die skare, die blinde ekstase, die wanvoorstelling van die ongerepte maagd, die illusie van reinheid in die jeugdige rondings, die parodie van onskuld en dan, terwyl die drogspel volgehou word, die kollektiewe verkragting” (Leroux, 1962:133).

Bogenoemde ritueel verteenwoordig die Middeleeuse opvatting oor die Joodse kultuur en hulle direkte betrokkenheid by Satan, aangesien alles aan die “tergende ritueel” getrou bly. Leroux gebruik heel moontlik hierdie opvatting om ‘n vraag aan die leser te stel. “Is alles werklik soos dit wil voorkom of skuil daar ‘n parodie agter alles?”

Die Middeleeuse gelowe en bygelowe word op bl.131 verder gevoer, waar Leroux Henry ‘n “Klein Henry Faustus” noem, aangesien hy ‘n verbond met die duivel aangaan “om van sy negatiwiteit ontslae te raak.” *Doctor Faustus* is ‘n toneelstuk van Christopher Marlowe. Die koor stel vir Marlowe (die skrywer) aan die gehoor voor en dan word Faustus voorgestel. Hy het ‘n doktorsgraad aan ‘n universiteit behaal. ‘n Goeie- en ‘n Bose engel kom hom tegemoet en stel aan hom twee keuses, naamlik óf die Christelike bewussyn óf die pad na die verdoemenis. Faustus kies die duivel, Mephistopheles en verkoop sy siel aan hom in ruil vir vier en twintig jaar van mag. ‘n Oordeelsfout maak dat sy “wasvlerke” smelt en Faustus raak by die bese (duiwelskunste) betrokke. Die wasvlerkebeeld stem ooreen met die storie van *Icarus* wat met sy wasvlerke te na aan die son gevlieg het.

God het kwaad geword vir Faustus se “falling to a devilish exercise”.

Mephistopheles gee vir Faustus ‘n boek vol van kennis. Die tyd gaan verby en Faustus vervloek Mephistopheles omdat hy hom van die hemel weerhou en Faustus treiter die duivel deur God se naam te noem, die duivel vlug. Die Goeie- en die Bose engel verskyn weer en die Goeie engel smeek Faustus om sy sondes te bely en die Bose engel sê vir hom dat hy liever sy wreedheid moet volhou. Mephistopheles nader Faustus en hy belowe hulle dat hy nie meer oor God sal praat nie. Hulle beloon hom met ‘n wa-spel oor die sewe dodelike sondes en Lucifer belowe vir Faustus dat hy vir hom die hel sal wys (Marlowe, 1982:20-24)

Faustus se vier-en-twintig jaar is besig om verby te gaan. Die dood kom nader aan Faustus en nie eers dít maak dat Faustus sy sondes bely nie. 'n Ou man kom hom tegemoet en waarsku hom om sy sondes te bely. Faustus ignoreer hom en vra dat die duiwel vir Helena van Troje na hom toe moet bring om sy geliefde te word. Mephistopheles gee toe tot Faustus se versoek. Faustus besef dat hy gedoem is (Marlowe, 1982:25).

Soos wat Faustus se laaste ure aanbreek, spot die duiwel vir Faustus. Faustus blameer Mephistopheles vir sy verdoemenis en die duiwel aanvaar verantwoordelikheid vir Faustus se aantuigings. Die Goeie- en die Bose engele kom Faustus tegemoet, maar die Goeie engel laat Faustus aan sy eie genade oor. Die hekke van die Hel gaan oop en die Bose engel wys aan Faustus die verskriklike martelingstonele wat in die Hel gebeur. Die elfde uur slaan. Faustus erken sy foute en is spyt oor sy keuses. Om middernag besoek die duiwel vir Faustus. Faustus smee God om vergifnis, terwyl die duiwel hom wegsleep. 'n Hele ruk later vind Faustus se vriend sy verskeurde liggaam (Gradesaver, 2011: 1,2,3 van 3).

Goethe se *Faustus* is baie dieselfde as bogenoemde verhaal, maar verskil in een opsig: Faustus sterf voordat hy oor sy sondes kon berou en die engele noem in die laaste toneel dat al rede hoekom hy gered gaan word, is omdat sy geliefde Gretchen hom vergewe het. Die vertaalde *Faustus*, noem die karakter aan die einde van die verhaal nie Faustus nie, maar Henry. Dus het hy ook 'n naamsverandering ondergaan wat bydrae tot 'n soort metamorfose (Goethe, 1821:85).

Dit blyk uit bogenoemde paragrawe dat die Middeleeue 'n groot invloed op die daaropvolgende periodes gehad het. Die metamorfoses wat die karakters ondergaan is eg Middeleeus van aard en die insluiting van die bese (as 'n allegoriese of 'n gepersonifieerde karakter) dra alles by tot 'n sekere boodskap wat oorgedra wil word, hetsy dit die stryd tussen goed en kwaad wil beklemtoon of om die waarheid uit te lig. Johann Goethe, Christopher Marlowe, die skrywer van *Mariken van Nieumeghen* het weer invloede op Etienne Leroux se *Sewe Dae by die Silbersteins* uitgeoefen. Hierin noem Leroux sy karakter Henry 'n "Faustus" en só trek hy dus verbande tussen die Elizabethaanse periode en die 1900's.



## 11. Gevolgtrekking

Die Romeine het nie nét heidense gelowe en gebruike na die Middeleeue oorgedra nie, maar het 'n fondasie vir drama geskep. Mimiek is die bekendste vorm van drama en het sy ontstaan as gevolg van rituele van gevegstonele wat naboots is. Dit is nie net die fisiese oorblyfsels van die Romeinse teaters wat behoue gebly het in die Middeleeue nie, maar 'n baie groot woordeskat en teatertegniese wat nou nog gebruik word.

Die verhoogakteur boots mense na, maar vertolk ook die mens se diepere denke en begeertes. Teaters het 'n sosiale kuns geword waaruit toeskouers 'n seksuele, godsdienstige of politieke boodskap kon kry.

Die demoniese karakters het die katalisators van dié begeertes geword en mense se toejuigende reaksies op die demoniese karakters spreek vanself. Vanweë die demoniese karakters se komiese aard, kon mense met hulle identifiseer en voel dat hulle nie net sondig is soos die kerk hulle voorgestel het nie.

Een ding is verseker. Geen mag of ryk vors kan die mens van sy natuurlike begeertes en geloof beroof nie. Die konstante strewe na nabootsing van die werklikheid is nou nog van toepassing, dus het die Romeinse- en Middeleeuse rituele 'n universele drang in die namaak van die werklike in die mens geskep.

Die navorser het na deeglike teksanalises van *Den spiegel der salicheit van Elckerlijc* en *Mariken van Nieumeghen* tot verskeie gevolgtrekkings gekom. Die karakter van Moenen het die rol van die bose karakter in *Mariken van Nieumeghen* vertolk, maar hy het menslike eienskappe gehad (behalwe vir sy een oog). Moenen toon sterk ooreenkomste met die demone van Hiëronymus Bosch. Weens dié ooreenkomste het Moenen bekend gestaan as 'n Jeroen Bosch demoon. Deur die bestudering van Bosch se skilderye, het die navorser nie nét ooreenkomste tussen Bosch se skilderye en die tipiese Middeleeuse voorstelling van die duivel in hulle kerkdramas getrek nie, maar ook met Middeleeuse demone oor die algemeen. Bosch se groen demoon het paddapote, draakagtige tande, vlerke en 'n menslike liggaam en kan weens dié kenmerke met Moenen vergelyk word. Die sterkste ooreenkoms tussen die karakter Moenen en Bosch se demone 'n mens met 'n fisieke gebrek – een oog is die menslike kenmerke wat van die demone besit.

Alhoewel albei tekste vir die meer moderne leser ongeloofwaardig kan voorkom soos die teenwoordigheid van die Doot in *Den spiegel der salicheit van Elckerlic* en die menslikheid van die duiwel in *Mariken van Nieumeghen*, moes die leser in gedagte gehou het dat die bygelowe en omstandighede in die Middeleeue heelwat anders as vandag was. Die konstante teenwoordigheid van oorlog, 'n tekort aan mediese kennis om die wonde te versorg en onhygiëniese toestande wat siektes veroorsaak het, het die teenwoordigheid van die dood 'n alledaagse verskynsel in die Middeleeue gemaak.

Alhoewel die skrywers van al twee tekste onbekend was, is dit duidelik aan die wyse van vertelling, intriges en karakterbeelding, dat die skrywers nie leke was nie en dat hulle kennis van Oosterse gelowe en kunswerke gehad het.

Die demoniese karakter was 'n belangrike element in die Middeleeuse teater omdat dié karakters 'n duidelike onderskeid tussen goed en kwaad moes voorstel. Die mense se obsessie met die dood en waarheen hulle na hulle aardse lewe sou gaan, het die duiwel 'n "huishoudelike" karakter gemaak.

Dit blyk uit die voorafgaande navorsing dat die manlike geslag, in dié geval moet Jock en J.J., die rol van die bose vertolk. Die simbole wat in die roman voorkom, is metafores van aard en die skrywer se toevoeging van die metaforiek en simbolisme kan as opsetlik beskou word. Dit is duidelik dat historiese legendes en verhale 'n groot bydrae gelewer het in die uitbeelding van die vroulike rolle, soos byvoorbeeld Salome wat net sowel Herodus se dogter kon wees en een van die vroue wat by Jesus se graf was. Lady Mandrake se rol is, weens haar losbandigheid en hekse-eienskappe, net negatief geskets. Dus kan die navorser met vrymoedigheid aflei dat die mitologie en Middeleeuse persepsies oor hekse op Mrs Silberstein en die ouma van toepassing is.

Die beeldspraak wat in die roman teenwoordig is, kan alles letterlik opgeneem word. Die rede hiervoor is dat die simbole en metafore alles deel van wat die Middeleeuse mense en die Grieke gevorm het in die roman, *Sewe Dae by die Silbersteins*, voorkom. In die roman is daar dubbelsinnigheid verskuil wat 'n bydrae tot die oopvlekking van die waarheid lewer. Hierdie dubbelsinnigheid dra ook by tot die

stryd tussen goed en kwaad, want die skrywer het op hierdie gebied, deur sy gebruik van teenoorgesteldes, daarin geslaag om tussen die goeie en die slegte te kan onderskei. Die man kan egter as goed én sleg geskets word, terwyl die vrou inherent meer sleg as goed geskets word.

Die karikature wat deel van bogenoemde geslagte vorm, word uiters funksioneel daargestel en gee dus aan die roman 'n gevoel van sprokiesagtigheid en magiese realisme.

Die dubbelsinnigheid van die karakters se name word, aangesien dit karakteropenbarend is, uiters funksioneel geskets. Henry van Eeden is 'n man van "paradyslike toestand" en word deur die drie wyse manne (Jock, regter O'Hara en dr. Johns) in die wêreld van die slegte ingelei.

Die Walpurgisnacht-toneel dien as die klimaks van die roman, want in hierdie hoofstuk vind alles wat die kwaad verteenwoordig in die vorm van 'n heidense ritueel plaas. Dié toneel se oerbron wat oor die heks Walpurga Hausmännin handel plaas hoofstuk ses op die voorgrond, naamlik die heksesabbat wat in ons elkeen plaasvind. Dit is juis in hierdie toneel wat die hoofkarakter Henry besef dat hy vir die eerste keer nou die kwaad leer ken het. Die roman sluit af waar Henry vir die eerste keer, en dit is eers met hulle bruilof, vir Salome sien. Hulle is verskillend, maar gaan één word. Die daaglikse roetine word in Salome en Henry se samesmelting voltooi.

Die navorser kan dus die afleiding maak dat die Middeleeue se invloed op die roman baie wyd strek. Daar is volgens die navorser 'n verband tussen die Middeleeue en Boeddhisme. Ook moes Hiëronymus Bosch (skilder) en Etienne Leroux baie belese gewees het, want daar is duidelike "spore" van die Middeleeue in hul werke te bespeur.

Die navorser kan tot 'n gevolgtrekking kom. Alle kunsvorme, geloof en literatuur het die mag om 'n invloed op mekaar uit te oefen. Hier kon die navorser duidelik tot die slotsom kom dat die Romeinse teater die Middeleeuse teater beïnvloed het en die Middeleeuse teater het eeue later 'n invloed op 'n sestigers roman skrywer Etienne Leroux gehad.

Gevolgtrekking kan duidelike verbande en vergelykings dus tussen die twee Middelnederlandse tekste en die skilderkuns van Hiëronymus Bosch en die roman getrek

word. Die gelykenis tussen Bosch en *Mariken van Nieumeghen* is verklaarbaar weens 'n stabiele beeld van die demoniese in die Middeleeue. Die navorsing bied dus die moontlikheid om, weens die ooreenkomste in die verskillende areas, nuwe verbande in die literatuur-, drama- en kunswêreld te trek.

## 12. Bronnelys

### **Hoofstuk een**

CARROL, N. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge.

DAVIS, DA. 1997. *Oedipus Redivivus: Freud, Jung and Psychoanalysis*. Cambridge Companion to Jung. Cambridge University Press.

VAN OOSTROM, F.P. 1988. *De studie van de Middelnederlandse letterkunde: stand en toekomst*. Symposium Antwerpen, 22-24 September. Hilversum:Verloren.

### **Hoofstukke twee en drie**

BAYNES, N.H. 1972. *Constantine the Great and the Christian Church*. 2<sup>nd</sup> ed. The British Academy.

BONZOL, J. 2009. *The Medical Diagnosis of Demonic Possession in an Early Modern English Community*. Parergon, Volume 26, Number 1:115-140.

BROCKETT, O.G. 1964. *The Theatre- an introduction*. 1<sup>st</sup> ed. Holt, Rinehart and Winston, Inc..

CAMERON, K.M & GILLESPIE, P.P. 1984. *Western Theatre: Revolution and Revival*. 1st ed. Macmillan Publishing Company. Canada.

CIRLOT, J.E. 2002. *A Dictionary of Symbols*. Dover ed. Dover Publications, Inc.

CHAMBERS, E.K. 1903. *The Medieval Stage*. Volume I. 1<sup>st</sup> ed. Lowe & Brydone, Printers, LTD, London.

CHAMBERS, E.K. 1903. *The Medieval Stage*. Volume II. 1<sup>st</sup> ed. Lowe & Brydone, Printers, LTD, London.

ONBEKEND (2004) Julie 10. *Die spel gaan steeds voort . Die Burger*. P.5

HARTNOLL, P. 1967. *The Oxford Companion to the Theatre*. 3<sup>rd</sup> ed. Oxford University Press.

- HOSKIN, P. 2007. *The Accounts of the Medieval Paternoster Guild of York*. *Northern History* 44(1):7-33).
- HUIZINGA, J. 1924. *The Waning of the Middle Ages*. 1<sup>st</sup> ed. The Whitefriars Press Ltd.
- JONES, R. & PENNY, N. 1983. *Raphael*. New Haven, Cambridge University Press.
- KAZDAN, P. 1991. *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Oxford University Press, Oxford.
- KNOWLES, D. & OBLENSKY, D. 1969. *The Christian Centuries: The Middle Ages*. Volume 2. Darton, Longman & Todd. Paulist Press.
- LOTTE, H. 2007. "The Gutenberg Revolutions" [In. Simon. E. & Jonathan, R. *A Companion to the History of the Book*, Blackwell Publishing. West Sussex, UK.
- NICOLL, A. 1927. *The Development of Theatre*. 3<sup>rd</sup> ed. London. George G. Harp & Company LTD.
- ODENDAAL, F.F., GOUWS, R.H. 2000. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Kaapstad. Perskor.
- PLEIJ, H. 1988. *Het Literaire leven in de Middeleeuwen*. Martinus Nijhoff.
- STELLINGA, G. 1978. *Lanseloet van Denemarken*. Culemborg, Tjeenk Willink.
- TYDEMAN, W. 1978. *The Theatre of the Middle Ages*. 1<sup>st</sup> ed. Cambridge University Press. Cambridge.
- VAN DER MERWE, H.J.J.M. 1970. *Lanceloet van Denemerken*. 1ste uitgawe. J.L. van Schaik Beperk.
- VINCE, R.W. 1984. *Ancient and Medieval Theatre*. 1<sup>st</sup> ed. Connecticut. Greenwood Press.
- WICKHAM, G. 1987. *The Medieval Theatre*. 3<sup>rd</sup> ed. Cambridge University Press. London.
- DEWEY, P. 2007. *Pam Dewey and Common Ground Christian Ministries*.

(<http://www.youall.com/HELL/medievalhell.htm>) [Datum van gebruik: 3 Mei 2012]

Encyclopædia Britannica. 2011. *Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc. [Datum van gebruik: 26 Oktober 2012]

BELLS, M. 2012. *The End of Europe's Middle Ages*. Applied History Research Group. Johannes Gutenberg and the Printing Press. (<http://www.inventors.about.com/od/gstartinventors/a/Gutenberg.htm>) [Datum van gebruik: 19 Oktober 2012]

KEMERLING, G. 2011. *The Philosophy Pages*. (<http://www.philosophypages.com/hy/3b.htm>) [Datum van gebruik: 18 Julie 2012]

Art and Bible. g.d. Jheronimus Bosch biography.

(<http://www.artbible.info/art/biography/jheronimus-bosch>) [Datum van gebruik: 25 Oktober, 2012]

Die Bybel: Nuwe Vertaling. 1983 (Eerste uitgawe met herformulerings) Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

## **Voetnotas**

Voetnota 5:

Macabre

(<http://www.dictionary.com>) [Datum van gebruik: 3 Mei 2012]

## **Ilustrasies**

Fig. 1: Schacher, H. 2008. *Der Breite und der Schmale Weg*.

Fig. 2: Pan

(<http://www.theoi.com/Gallery/S22.3.html>) [Datum van gebruik: 15 Junie 2012]

Fig. 3: Binneshuiseater.

(<http://dkiwjlrz0qi5f.cloudfront.net/assets/spotlight/65/medievalchurchdrawing-b77c00f21e31028d33916f27f803af26.gif>) [Datum van gebruik: 15 September 2012]

Fig. 4: Gargoyle.

(<http://wanderingjew.typepad.com/photos/uncategorized/gargoylenotre-dameg>)  
[Datum van gebruik: 12 Oktober 2012]

Fig. 5: "Heilige Graf".

(<http://luirig.altervista.org/naturaitaliana/viewpics.php?title=The+interior+of+the+Holy+Sepulchre,+Jerusalem,+Holy+Land>) [Datum van gebruik: 17 Februarie 2012]

Fig. 6: Arenateater.

TYDEMAN, W. 1978. The Theatre of the Middle Ages. 1st ed. Cambridge University Press 1978.

Fig. 7: Die Vaste verhoog van voor gesien

([www.google.co.za/imgres?q=medieval+hell+stage&start](http://www.google.co.za/imgres?q=medieval+hell+stage&start)) [Datum van gebruik: 11 November 2012]



Fig. 8: Duiwel se kostuum.

WICKHAM, G. 1987. *The Medieval Theatre*. 3<sup>rd</sup> ed. Cambridge University Press 1987.

Fig. 9: Helmond.

([http://2.bp.blogspot.com/\\_\\_RuP2uZFqD0/S7UxyXHNTI/AAAAAAAAA9M/6BLOV8q1a-0/s1600/hellmouth.jpg](http://2.bp.blogspot.com/__RuP2uZFqD0/S7UxyXHNTI/AAAAAAAAA9M/6BLOV8q1a-0/s1600/hellmouth.jpg)) [Datum van gebruik: 9 September 2012]

Fig. 10: Uil

WICKHAM, G. 1987. *The Medieval Theatre*. 3<sup>rd</sup> ed. Cambridge University Press 1987.

Voetnota 3:

Pohlsander, H.A. 1999. *Coin with the image of Constantine*. SUNY Albany.

(<http://www.roman-emperors.org/conniei.htm>)

[Datum van gebruik: 18 Junie 2012]

Voetnota 4:

Evans, J.A. 1999. *Coin with the image of Justin I*. Lawrence University.

(<http://www.roman-emperors.org/justin.htm>)

[Datum van gebruik: 18 Junie 2012]

Posidonius

Kidd, I.G. *The Translation of the Fragments*. Volume 3. University of St Andrews.

([http://www.cambridge.org/gb/knowledge/isbn/item1156737/?site\\_locale=en\\_GB](http://www.cambridge.org/gb/knowledge/isbn/item1156737/?site_locale=en_GB))

[Datum van gebruik: 27 September 2012]

### Vergelykende Bronne

DE VORAGINE, J. 1275. *Medieval Sourcebook: The Golden Legend*. Vertaal deur William Caxton in 1483. 1<sup>st</sup> ed. 1470. Temple Classics.

DUDDEN, F. H. 1979. *The Life and Times of St. Ambrose*. Oxford: Clarendon Press.

HILL, B.D. 1970. *The Church and State in the Middle Ages*. New York: John Wiley & Sons.

KEMP, S., WILLIAMS, K. 1987. *Demonic Possession and Mental disorder in Medieval and Early Europe*.

POLLARD, A.J. 2004. *Imagining Robin Hood: The Late-Medieval stories in Historical Context*. Routledge, Taylor and Francis Group.

RUSSEL, J.B. 1968. *Medieval Civilization*. Wipf & Stock Pub.

### Hoofstuk vier

ADEMA, H. 1983. *Elckerlijc*. Groningen. Tekst en vertaling, Uitgeverij Taal & Leken, Leeuwarden.

ADEMA, H. 2002. *Mariken van Nieumeghen*: Tekst en vertaling, Uitgeverij Taal & Leken, Leeuwarden.

BOVEY, A. 2009. *Death: Medieval and Modern*. (<http://idlespeculations-terryprest.blogspot.com/2009/10/death-medieval-and-modern.htm>) [Datum van gebruik: 20 Julie 2011]

CAWLEY, A.C. 1956. *Everyman and Medieval Miracle Plays*. Dent: London.

COIGNEAU, D. 1996. *Mariken van Nieumeghen*. Hilversum: Verloren.

CARROL, N. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge.

COLLEDGE, E. 1965. *Medieval Netherlands, Religious Theatre*. 1<sup>st</sup> ed. Sythoff Leyden / Heinemann London. London House & Maxwell New York.

DAVIDSON, C. MARTIN, W. WALSH and TON, J. BROOS. 2007. *Everyman and Its Dutch Original, Elckerlijc: Introduction*. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications. (<http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/daevinintro.htm>) [Datum van gebruik: 16 April 2012]

GIELEN, JOS. J. 1977. *Belangrijke Letterkundige Werken. Volume 1 Middeleeuwen en Vroeg-renaissance*. 12de druk. Muusses Purmerend.

HICKS, S. n.d. *The Judgement of a Witch*. The Fugger News-Letters, ed. Victor von Klarwell, translated by P. de Chary. London: John Lane, The Bodely Head Ltd. 1924 (<http://www.stephenhicks.org/tag/walpurga-hausmannin>) [Datum van gebruik: 22 Oktober 2012]

JONCKHEERE, W.F. & CONRADIE, C.J 1992. *Mariken van Nieumeghen*. Eerste uitgawe. HAUM-Literêr. Pretoria.

KEURIS, M. 1996. *Die Dramateks*. J.L van Schaik Akademies.

KINGHORN, A.M. 1968. *Medieval Drama*. Evans Brothers Limited. Montague House.

MARLOWE, C. 1982. *The Tragical History of Doctor Faustus*. Purged and Amended by A.D.Hope. Australian National University Press.

MARTIN, G. 1966. *The Complete Paintings of Bosch*. George Weidenfeld and Nicolson Ltd.

ODENDAAL, F.F., GOUWS, R.H. 2000. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Perskor. Midrand.

ONBEKEND. 2011. *Paintgall*. (<http://www.paintingall.com/Early-Netherlandish-Painter-Hieronymus-Bosch-Hell-detail-Oil-Painting.html>) [Datum van gebruik: 20 Julie 2011]

ONBEKEND. 2011. *Buddhanet*. (<http://www.buddhanet.net/>) [Datum van gebruik: 20 Julie 2011]

NIJENHUIS, R. 2003. *Mariken van Nieumeghen*. (<http://www.scholieren.com/boekverslag/46854>) [Datum van gebruik: 20 Julie 2011]

PLEIJ, H. 1988. *Het Literaire leven in de Middeleeuwen*. Martinus Nijhoff.

POELHEKKE, M.A.P.C. g.d. *De Waerachtige ende een seer Wonderlijcke Historie van Mariken van Neumeghen: Die meer dan seven jaren metten Duvel woende ende verkeerde*. Zonnebloem-Boekjes. No.25

RAFTERY, M.M. n.d. The Incarnation of Evil in Mariken van Nieumeghen. (<http://www.sitm.info/history/Groningen/raftery.htm>) [Datum van gebruik: 20 Julie 2011]

RICHARDSON, C., JOHNSTON, J. 1991. *Medieval Drama*. 1<sup>st</sup> ed. Macmillan.

SHAKESPEARE, W. *Midsummernight's Dream*.

SCHUTTE, H.J., OHLOFF, C.H.F, 1987. *Den Speighel der Salicheit van Elckerlijc*. Eerste uitgawe. HAUM-Literêr. Pretoria.

VAN DER MERWE, H.J.J.M, 1969. *Van Stamverwante bodem, Mariken van Nieumeghen*. Eerste uitgawe. J.L van Schaik Beperk. Pretoria.

VOS, R. 1967. *Den Spieghel der Salicheit van Elckerlijc: Hoe Dat Elckerlijc Mensche Weer Ghedgaecht Gode Rekeninghe Te Doen Van Sinen Wercken*. Wolters-Noordhoff. Eerste uitgawe. Nederland.

### Vergelykende Bronne

MARLOWE, C. 1962. *The History of the Life and Death of Doctor Faustus*. Edited by John D. Jump, Methuen & Co Ltd. London.

Illustrasies:

Fig. 11: Zeven Doodzonden.

([http://en.wikipedia.org/wiki/Seven\\_deadly\\_sins](http://en.wikipedia.org/wiki/Seven_deadly_sins)) [Datum van gebruik: 20 September 2012]

Fig. 12: Die beeld van die vark wat deur 'n duiwel genader word.

(<http://www.varkenverbeeld.blogspot.com/2010/04/jeroen-bosch-ii.html>) [Datum van gebruik: 20 Julie 2011]

Fig. 13: Duiwel met dierlike eienskappe.

(<http://www.paintingall.com/images/P/Early-Netherlandish-Painter-Hiëronymus-Bosch-Hell-detail-Oil-Painting.jpg>) [Datum van gebruik: 20 Julie 2011]

Fig. 14: Die Doot wat Elckerlijc wil beseer.

(<http://www.kb.nl/galerie/100hoogtepunten/029-en.html>) [Datum van gebruik: 20 Julie 2011]

Fig. 15: “De dood van den vrek”.

(<http://www.anthonychristian.co.uk/ezone16.html>) [Datum van gebruik: 8 Augustus 2011]

Fig. 16: Bronsbeeld van “Mariken van Nieumeghen” (Vera van Hasselt in Nijmegen)  
(<http://www.panoramio.com/photo/54692764>) [Datum van gebruik: 20 November 2012]

### **Hoofstuk vyf**

BELTING, H. 2005. *Hiëronymus Bosch: Garden Of Earthly Delights*. Tweede uitgawe. Prestel.

DAVIDSON, C, WALSH, M.W and BROOS, T,J. Everyman and its Dutch original, Elckerlijc: Introduction. (<http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/daevintro.htm>) [Datum van gebruik: 16 April 2012]

GOETHE, W. 1821. *Faustus: From the German of Goethe*. Eerste uitgawe. London: Boosey and Sons.

HARVEY, W. 1944. *The Pillars of Freemasonry*. (<http://www.lodge76.wandoo.co.uk/the%20pillars%20of%20freemasonry.htm>) [Datum van gebruik: 16 April 2012]

HEFNER, A.G. 2007. Lilith. Pantheon (<http://www.pantheon.com>) [Datum van gebruik: 26 September 2011]

KANNEMEYER, J.C. 1970. *Op Weg na Welgevonden*. Eerste uitgawe. Academica: Pretoria en Kaapstad.

LEROUX, E. 1962. *Sewe Dae by die Silbersteins*. Eerste uitgawe. Human & Rousseau: Kaapstad en Pretoria.

MACDONALD, S., KRETZMANN, N. 1998. *Medieval Philosophy*. E. Craig (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge. (<http://www.rep.routledge.com/article.B078>) [Afgelaai op 11 November 2012]

MALAN, C. 1978. *Misterie van die Alchemis*. Academica: Pretoria en Kaapstad.

STEPHENS, W. *Demon Lovers: Witchcraft, Sex and the Crisis of Belief*. University of Chicago Press. 2002

Onbekend. g.d. Lilith's Origins According to the Zohar. ([http://www.bitterwaters.com/Lilith\\_origins\\_zohar.html](http://www.bitterwaters.com/Lilith_origins_zohar.html)) [Datum van gebruik: 12 Januarie 2012]

PIOCH, N. 2002. Death and the Miser. Webmuseum, Paris. (<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bosch/death-miser/>) [Datum van gebruik: 8 Augustus 2011]

### Vergelykende Bronne

JARRY, A. 2003. *Ubu Roi*. Vertaal deur Beverly Keith. Dover Publications. New York

JUMP, J.D. 1965. *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*.

Fig. 17: Lilith en die slang.

([http://www.google.co.za/imgres?q=lilith&um=1&hl=en&sa=N&biw=1311&bih=539&tbid=5gZ1Pe0\\_2gelAM:&imgrefurl=http://shrineoflilith.bravehost.com/Lilith.html&docid=v3jtnyCwSWyfM&w=366&h=260&ei=oJ5LTursMsSSOqznIMcl&zoom=1&chk=sbg&iact=rc&dur=171&page=11&tbnh=112&tbnw=153&start=286&ndsp=27&ved=1t:429,r:16,s:286&tx=56&ty=48](http://www.google.co.za/imgres?q=lilith&um=1&hl=en&sa=N&biw=1311&bih=539&tbid=5gZ1Pe0_2gelAM:&imgrefurl=http://shrineoflilith.bravehost.com/Lilith.html&docid=v3jtnyCwSWyfM&w=366&h=260&ei=oJ5LTursMsSSOqznIMcl&zoom=1&chk=sbg&iact=rc&dur=171&page=11&tbnh=112&tbnw=153&start=286&ndsp=27&ved=1t:429,r:16,s:286&tx=56&ty=48)) [Datum van gebruik: 17 Augustus 2011]

Fig. 18: Mandrake plant.

([http://www.google.co.za/imgres?q=Mandrake&hl=en&sa=G&gbv=2&tbid=L0omXsWaCYfHqM:&imgrefurl=http://ultimatedm.com/%253Fattachment\\_id%253D293&docid=mStlc1DQGK6YJM&w=500&h=570&ei=-5pLTvTOOoaeOoiX0MII&zoom=1&iact=hc&vpx=1055&vpy=94&dur=499&hovh=240&hovw=210&tx=174&ty=110&page=1&tbnh=117&tbnw=101&start=0&ndsp=28&ved=1t:429,r:9,s:0&biw=1311&bih=539](http://www.google.co.za/imgres?q=Mandrake&hl=en&sa=G&gbv=2&tbid=L0omXsWaCYfHqM:&imgrefurl=http://ultimatedm.com/%253Fattachment_id%253D293&docid=mStlc1DQGK6YJM&w=500&h=570&ei=-5pLTvTOOoaeOoiX0MII&zoom=1&iact=hc&vpx=1055&vpy=94&dur=499&hovh=240&hovw=210&tx=174&ty=110&page=1&tbnh=117&tbnw=101&start=0&ndsp=28&ved=1t:429,r:9,s:0&biw=1311&bih=539)) [Datum van gebruik: 17 Augustus 2011]

Fig. 19: 'n Jeroen Bosch skildery.

(<http://twilightstarsong.blogspot.com/2010/09/still-aboard-that-zodiacal-ship-of.html>)

[Datum van gebruik: 17 Augustus 2011]

Fig. 20: 'n Voorstelling van 'n uil in 'n Hiëronymus Bosch skildery.

(<http://nieuws.nijmegenonline.nl/met-jou-naar-de-tuin-der-lusten-28-sept/>)

[Datum van gebruik: 8 Augustus 2011]