



WETENSKAPLIKE BYDRAES VAN DIE PU VIR CHO
Reeks H: Inougurele Rede nr. 61

RONDOM DIE VERTELLER IN MAGERSFONTEIN, O MAGERSFONTEIN!

D.H. Steenberg

Rede uitgespreek by die aanvaarding van die amp as Hoogleraar in die Departement Afrikaans-Nederlands aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys op 14 September 1979.

Potchefstroom
1980

RONDOM DIE VERTELER IN *MAGERSFONTEIN, O MAGERSFONTEIN!*

D.H. Steenberg

1. DIE BELANG VAN STOF, ROMAN EN VERTELLER

Dit is onnodig om die belang van hierdie roman te beredeneer. Die Raad op Publikasies, die Akademieraad en die pers het dit reeds deeglik gedoen! Net om aan te toon dat die belang daarvan ook met die nie-sensasionele te doen het, moet opgemerk word dat Etienne Leroux in geen vorige roman van hom stof hanteer wat die Afrikaner so na aan die hart lê soos die heroïese slag van Magersfontein nie. Vir iemand wat spesifiek belang stel in die geskiedenis en die terreine van ons groot veldslae in die besonder, moet hierdie roman 'n fees wees. Vir die filosoof, of dan kunsofilosoof, is dit van belang dat dit die derde keer is dat Leroux dit in 'n roman oor die oorgang tussen die vorige en die huidige eeu in die kuns het, met ander woorde dat hy oor die kultuurhistoriese eeuwending skryf.

Tussen *Die eerste lewe van Colet* en *Hilaria* speel die Tweede Wêreldoorlog af, en in hierdie oorgang van die Victoriaanse negentiende eeu, wat in ons prosa tot 1945 duur, laat Leroux een van die eerste buitestaanderfigure in die Afrikaanse prosa uit die tradisionele Victoriaanse lewenshouding van die Afrikaner ontwikkel, naamlik Colet van Velden (vernuwing ten opsigte van karakter, dus). 18-44, weer, roep die oomblik op dat „die soldaat van die staat” (generaal D. McArthur?) die vredesverdrag vir die beëindiging van die Tweede Wêreldoorlog onderteken (vernuwing van die knolskrywerhoofkarakter); dus eintlik 1945! Daarmee breek 'n tyd vir die oorweldigende toename van die twintigste-eeuse lewenshouding oor 'n steeds groter deel van die Westerse beskawing aan.

In *Magersfontein, o Magersfontein!* handel dit oor die oorlogsgeweld met die oorgang van die negentiende na die twintigste eeu, van die tyd van die *mos maiorum* (sede van die ou mense) na die *mores novi* (nuwe sedes; 36*),

* Syfers verwys na Leroux, Etienne. 1976. *Magersfontein, o Magersfontein*. Kaapstad, Human en Rousseau.

van die ou rûensoorlog na die nuwe loopgraafoorlog 'n „'n slagting vir die toekoms waarin miljoene twaalf jaar daarna hulle lewens sou verloor; en nog miljoene... in gaskamers en radioaktiewe bestraling twee-en-twintig jaar daarna...”(29).

Hierdie roman vorder egter ook die verste in die Afrikaanse prosa wat die ontwikkeling van die verteller betref – verder as onder andere *Mahala* van Chris Barnard of *Gerugte van reën* van Brink. En na my mening is die vertelinstansie die belangrikste sleutel tot hierdie roman. Vanuit hierdie hoek sal ek dan probeer om die roman effens oop te maak en 'n sinvolle benadering daarvan aan te dui.

2. VERTELSITUASIE

Die vertelsituasie is grondliggend dieselfde as die van die profeet Esegïel in Esegïel 37, wat die stof uit die verlede betref, en dieselfde as dié in Hosea 1, in soverre die verteller doelbewus met die sonde werk, natuurlik met dié verskil, soos J.G. Bomhoff (1969:65-66) dit uitdruk, dat inspirasie van die roman „een vrije inval van vrije mensen” is, terwyl die Skrifte „op de adem Gods geschreven zijn”.

In *Magersfontein, o Magersfontein!* word daar in 1974 uit die oogpunt van die filmmakers teruggekyk op die slag van Magersfontein, 11 Desember 1899 (volgens 'n simplistiese opvatting van eeu-indeling dus 20 dae voor die twintigste eeu), en in ooreenstemming met die aard van die kuns nie met voorgenome historiese presiesheid nie, „want historiese presiesheid lei slegs tot verkalking van die verbeelding” (verteller:59). Hierdie stelling moet egter as misleidend opgeneem word. Die roman is blykbaar gebaseer op 'n betroubare historiese siening van hierdie veldslag.

In plaas van oor „gebeentes” te profeteer soos Esegïel, of met gebeentes te speel soos monumentekommissies maak, word hier op romantiese wyse onder andere sogenaamd met spoke gewerk, „want spoke is een van die belangrikste middele om 'n oorweldigende trauma van die verlede behoue te laat bly” (verteller:91). Die verwysing na „trauma” is egter 'n aanduiding dat spoke hier as produkte van die psige gesien moet word. Dus word hier, ten spyte van getrouheid aan historiese feite, uiteraard op die wyse van die romansier verbeeldingryk met die stof omgegaan, en geskiedenis word vermeng met mite en die verbeeldingspel van die filmmaker en die omgang van regisseur, spelers (onder wie skoonheidskoninginne) en plaaslike figure en verder staatsamptenare en hoogwaardigheidsbeksleërs, wat die gemeenskap van 1974 verteenwoordig: „die verlede aangebied in terme van die hede”

(verteller:38). Die verhaal staan in ooreenstemming hiermee in die teken van oorlog, en volgens die verteller (38) beteken oorlog seks en romanse: „Hierdie projekgangsters is ’n leër en hulle moet hanteer word soos ’n leër. Verkenning is die wagwoord”.

Vanuit hierdie laaste „ridderlike oorlog” (Amicus Achtung:29) word ’n projeksie op die slagtings van die toekoms gemaak: die twee wêreldoorloë en die terrorisme van ons tyd, ook in ons eie land, want spelers moet binnekort op aktiewe diens weg (141). Ook al as herlewing van die geskiedenis is hierdie roman opsienbarend — nog meer die geval wat die omstredeheid van die kunsard van die hantering van hierdie vertelsituasie betref.

3. VERTELINSTANSIE

Die instansie wat die woorde aanwend waardeur die verhaal gestalte kry, „instantie die de taaltekens *uit* die het verhaal beteken” (volgens Mieke Bal, 1978:121), neem hier die gestalte van die anonieme verteller aan. Dit is ’n teksgegewe, anders as die implisiete outeur, wat die tegniese geheel van die teks aan die leser voorlê, of die abstrakte outeur, wat die resultaat van die interpretasie van die teks is. Ter wille van die kontroleerbaarheid van my benadering neem ek hierdie reservert geformuleerde omskrywings van die gereedskap van die narratologie of vertellerkunde, wat hom met die studie van die vertel van verhale besig hou, vir die doel van hierdie uiteensetting aan.

Op die oog af lyk die anonieme verteller in hierdie roman baie eenvoudig, maar die skyn bedrieg. Inderdaad is die skeptiese verteller hier aan die woord. Dit is die uiterste implikasie van die analogiese deurwerk van die Relativiteitsteorie van Einstein in die woordkuns. Hierdie teorie kleur die twintigste-eeuse werklikheids siening, en wie sal sê wat was eerste: die teorie of die klimaat daarvoor? In hierdie laaste kwart van die eeu staan die skeptiese verteller lynreg teenoor die goedgegelowige verteller van die negentiende-eeuse positivisme en het dit verby die konsekwente of eenstemmige en die wisselende verteller ontwikkel, laasgenoemde byvoorbeeld in *Die ambassadeur* van Brink, sodat die verteller in *Magersfontein, o. Magersfontein!* as veelsydige (in beperkte mate selfs onbetroubare) verteller, ’n uiterste tipe van die skeptiese verteller getipeer kan word.

Die veelsydigheid van die verteller begin al by die afwesigheid van algemeen-beskaafde taalnorme, sodat enige beoordelaar van hierdie werk hom ook sal moet vergewis dat ’n *lingua franca* of onbeskaafde taal hom ook tot kuns-maak leen of dat ’n werk in ’n mengeling van Afrikaans-Engels soos hierdie ook kuns kan word. Die verteller se eksplisiete verklaring hieroor

loënstraf by implikasie die kritiek wat al op taalonsuiverheid in vorige Leroux-werke uitgeoefen is: „Dis nie nou die tyd om uit Engelse teksboeke te vertaal nie. In tye van nood kan eintlik die maklikste gekommunikeer word in die brabbeltaal van ons volksamestelling. Dis nie nou tyd vir suiwerheid nie. Om die korrekte woord óf voorsetsel en so meer te vind is 'n verlies van kosbare tyd” (verteller:165).

Hier word aanduiding gegee van 'n voorgeskrewe proletariserings. Dit geld die suiwerheid al dan nie van die prosawoord sowel as die beskaafdheid/onbeskaafdheid van die woordeskat, en dit is beslis nie kanseltaal nie!

Eintlik kom dit op dieselfde neer as wat die verteller sê van die projekbevelvoerder, wat vanuit die uitkyktoring 'n uitsig op die slagveld het: „Alhoewel hy voel dat die transponering miskien vals is, probeer hy tog sy... bes om in hierdie soort *lingua franca*-jazz sy boodskap oor te bring sodat die GGD in die sewentigerjare dit kan verstaan” (verteller:148).

Maar *lingua franca*-jazz verwys nie net na onsuiwer Afrikaans of die gebruik van die Engelse of die onbeskaafde woord nie. Dit slaan ook op die wisselende vertelstyl en selfs wisselende vertelhouding en mengeling van genre en middelgenre wat hier beoefen word – ook die mengeling van filmperspektief en epiese vertelwyse. Lord Sudden en lord Seldom se nadenke oor die maak van die film oor die veldslag is prakties 'n dramatisering deur die verteller van die besinning oor die maak van kuns, soos vorentoe aangetoon sal word: „'n Tragikomiese situasie”, sê lord Sudden. Wat sal ons benadering wees? Sal dit die *geloian* wees, die spottende kritiese lag van die satiriese rede? Of sal dit die *spoudaion* wees, die didaktiese en morele funksie van die komedie? Sal dit 'n samestelling wees... van die tragiese waarheid, met die glimlag van die ironiese grap – 'n samevatting van teenoorgesteldes” (28).

Dit sê hy terwyl „hy kyk na Mejuffrouens Skoonheid wat nog steeds 'n elegante piramide teen die kennisgewingbord MAGERSFONTEIN vorm” (27).

Dit suggereer dat hy hierdie woorde binne hierdie konteks uitspreek met die oog op skoonheid, ook 'n ander skoonheid, naamlik die woordkuns. Hier en trouens ook in sy verdere bespiegeling is 'n aanduiding van die verkorte romantitel: „Miskien dink en dat Magersfontein tot die epiese kunsvorm, die prosa, behoort, waar die ironie allesomvattend triomfeer oor die poëtiese lughartigheid van satire, komedie en harlekynspel. Miskien dink ek dat die tragikomiese spel van Magersfontein tot die groot terrein van die prosa behoort. Magersfontein is 'n roman in suiwer ironie... Magersfontein is 'n spel in ironie waar die absurde, en die satiriese, en die groteske, en die komedie, en die vulgêre saamgevat is in die prosa van hierdie prosaïese land-

skap" (27).

Die verteller self bevestig hierdie bespiegeling: „In die beeld sal die *geloian* en die *spoudaion* saamgevat word" (28).

Wat hier genoem word, is 'n verbysterende verskeidenheid trekke van die wyses van benadering van die stof deur die verteller: poëtiese lughartigheid, groteske, absurde en vulgêre, ironie, satire, tragedie, komedie en oorkoepelende tragikomedie. Die breedheid van opset van die roman lê dan nie in die omvang soos in groot romans van ons tyd soos *Die Blechtrommel* (Günter Grass) of *Kankersaal* (Solzhenitzyn) of in die hoeveelheid vertellers soos in Faulkner se *As I lay dying* nie maar in hierdie verskeidenheid. Dit vind nie net 'n parallel in die sikloopoog van die kamera, wat in alle rigtings naby en ver fotografeer nie (155). Ook die misleidende uitwerking wat dit op die leser het, staan parallel aan die smeer van petroleumjellie aan die lens: Hans Winterbach se metode met die kamera word dan eintlik deur die verteller met die woord gevolg: „Hy kan met behulp van petroleumjellie op die lense die toneel wasig maak om die kyker te mislei. Hy het al dikwels hierdie metode as fotograaf van naakte prikkelpoppe gebruik om die sensor te laat twyfel oor wat hy sien" (147).

Na my mening is dit in oordragtelike sin die funksie van die veelsydige verteller as variant van die skeptiese verteller soos dit in hierdie roman gestalte kry, naamlik dat dit by reële gebeure 'n misleidende funksie het. Met aanduiding van die verskeidenheid sou ek graag juis dit wou aantoon en daarvoor 'n standpunt inneem. Daarom 'n kort uiteensetting van die verskeidenheid vertelwyses:

4. VERTELWYSE EN VERTELHOUDING

4.1 Die saaklik-visuele vertelwyse

Die verteller volg onder andere vanuit die uitkyktoring (146) „die alsienende oog" van die kamera (289) en bring só aspekte van die toneelmatige voorstelling van die veldslag aan die lig – iets wat sonder hierdie korrelaat van die kamera nie moontlik sou gewees het nie. Só word regisseur Winterbach se werkwyse in die roman waar: „Dit sal die kamera wees wat op visuele wyse die woord oortref. Die oog sien waar die woord nie kan kom nie. Die kamera is die Derde Oog" (28).

Soos Hans Winterbach se kameralens en sy soeklig fokus die verteller in alle rigtings: „een oomblik straal 'n soeklig oor die loopgrawe vir die bewegende televisie-apparate; die volgende oomblik is dit stikdonker. En dan

skyn 'n sikloopoog in almal se oë op die koppie" (155).

Die wyse waarop die verlede en die toekoms in die film betrek word, vorm 'n gebeeelde parallel met die sametrekking van verlede en toekoms in die roman: „Die man van Waterwese kyk reg in die toekoms in in die oog van die kamera. Dit is stellig 'n groot oomblik vir hom in die fyn netwerk van Hans Winterbach se surrealistiese samestelling van die werklikheid in terme van verlede en hede" (155).

Ook die politieke betrokkenheid van die roman word deur die kamera verrai: „die kameras hou hulle kykers op die man van Waterwese en die toestelle luister" (155).

Die inkyk in die mens gaan so ver soos die oog van die kamera kan sien, en wel déúr die oog van iemand wat tradisioneel 'n siektetoestand ken, naamlik die verpleegster: „Die angs in die oë van suster Nagtegaal word afgeneem" (148).

Deur die oog van die rolprentkamera (59) word dan verslag gelewer van die krisiservaring by Magersfontein in die medium van ons tyd, naamlik die visuele van die TV-doeke.

4.2 Die poëtiese stem

Die roman word nie net skouspel (133) vanweë die visuele perspektief nie; dit word ook klankspel vanweë die ontginning van die woordklank, wat 'n verskeidenheid funksies het:

Met klankherhaling word geykte woordgroepe gevorm wat die klem op die broosheid en menslikheid van die Keltiese aanvalsmag van generaal Wauchope van weleer lê: „bleekgesig uitskotte van Skotland" (90), „trotse Skotse Hooglanders" (138), „vegtende Kelte" (138), teenoor die „stoere Boere" (89).

Klankherhaling gee dikwels aan sinne 'n ritme wat 'n mens eerder in die digkuns sou verwag:

* „Spookstories in die Noordweste word gebore uit die verlatenheid van die vlaktes waar jy enige ander blyke van beweging of lewe as verdag beskou" (87). Ek verwys na die klankpatroon oor *o, r, v, b* en *e* heen.

* „Weinig waag dit om daar in die aand te gaan, die polisie loop twee-twee" (90). Luister na die klankontwikkeling langs *w, aa, l* en wat op die woordherhaling „twee-twee" uitloep.

* „Teen die naambord van Magersfontein wapper en wuif die starlets rondom die strak seksbeeelde van die skoonheidskoninginne; die gegrimeerde ge-

sigte van die ouer speelsters word persblou toe die son ondergaan" (28). Ek vestig die aandag op die klankontwikkeling oor die *n, m, aa, w, r, st, s, sk, g, st, st, s* en *ô*.

Dieselfde geld vir die woord- en klankherhaling in die volgende: „Een van die spoke wat nie deur Margaret MacArthur as 'n bekende spook van Skotland genoem is nie, spook ook hopelik dus vir Magersfontein in absentia" (91).

En ek meen ook Marigold Rosemary word gesatiriseer met die rapportering van die klankherhaling in haar woorde aan Mr. Shipmaster: „Ek is vreeslik vleeslik" (127). Tragiek van geweld en verval kom uit in die stilering deur woordherhaling in die volgende: op die poging van lord Seldom om die spelers in die besondere swaard van generaal Wauchope geïnteresseerd te kry, lewer die verteller hierdie kommentaar: „'n Swaard is 'n swaard is 'n swaard" (137).

En oor die alomteenwoordigheid van die skoonheidskoninginne as „gestileerde godinne" (38) en die assosiasie van oorlog kom hierdie kommentaar van die verteller: „En só kom hulle. Só kom hulle om" (38).

Uiteraard is bogenoemde slegs voorbeelde en wemel stilering deur klankontginning ook in allitererende en assonerende woordgroepe in die roman. Hierdie werk kan daarom bestempel word as *die* roman van Leroux waarin die ontginning van die woordklank die verste gevoer word.

Die poëtiese stem van die verteller is ook nog te verneem in die klank- of betekenisspel in die name van die karakters, soos Amicus Achtung; die noue verband of band tussen die lords word in die klank- en betekenisverband tussen hulle name verrai: Seldom en Sudden. Ook die klankstilering in die name Marigold Rosemary en Mr. Shipmaster dra tot die allegoriserende of tiperende funksie van hulle naamgewing by. Die houding van die verteller teenoor Gert Garries en Hekkie Heckspeckle spreek vanself.

'n Enkele klankryke sin verdien nog om uitgelig te word omdat dit so veel van die ironie en paradoksale in hierdie roman suggereer in 'n beskrywing van die vergetelheid waarin die geweld van die slag van Magersfontein verval het: „Kanondoppe het blompotte geword" (87).

Die klankspel van vyf *ô*'s is 'n unieke vonds, maar die transponering van kanondoppe tot blompotte in die leefwyse van die mense van die Noordweste spel eintlik die omwerking van voorwerpe van geweld tot skoonheid, soos die transponering van die geweld van 'n veldslag en selfs van 'n oorstroming tot skoonheid in hierdie roman, en parallel daaraan van die skokkendheid van die sedelike verval wat daarmee en met die verfilming daarvan gepaard gaan, tot die woordkuns. Hierdie motief van skoonheid uit geweld is nie vreemd aan die woordkuns van ons tyd nie en sluit inderdaad aan by

die *fleur du mal*-motief (blom-van-die-bose-motief) in kortverhaalbundels van Chris Barnard en Hennie Aucamp, met titels wat juis hierdie motief uitspel. Ek verwys na *Duiwel-in-die-bos* en *Hongerblom* van hierdie twee skrywers respektiewelik.

Die poëtiese stem van die verteller gee aanduiding van 'n afwyking van 'n neutrale vertelhouing en vorm 'n stilistiese korrelaat vir die besinning oor die kuns wat verteller en karakters hier verwoord.

4.3 Ironiese stem

„Irony is saying one thing but meaning the opposite”, formuleer Muecke (1970:8) ironie, waarvan slegs woordironie op die vlak van die verteller val: „Verbal irony raises questions that come under the headings of rhetoric, stylistics, narrative and satiric forms” (1970:50).

Mimeties (kyk Ross, 1979:301-302), deur die woord van lord Seldom, deel die verteller die belang en oorkoepelende funksie van ironie in hierdie situasie mee: „Miskien dink ek soos Muelcke (*sic!*) dat die ironie die satire, die absurde en die komieklike kan saamvat, en ook die tragiese kan oorkruis” (27).

Daarmee sluit hý dan ook die omstandighedsironie in, waarvan Muecke sê: „Situational irony tends to be more purely comic, tragic or ‘philosophic’ (1970:51).

Dit is onmiskenbaar duidelik dat die ironie verreweg die belangrikste middel in die mond van die verteller in hierdie roman is. Die ironie berus hier grotendeels op die spanning tussen historiese gegewe, filmspel en die werklikheid van die hedendaagse speler en gemeenskap (dus op omstandighede).

Die opvallendste woordironie is dat Marigold Rosemary, met 'n dubbele *Maria* in haar naam, die Naam van Christus herhaaldelik binne die roman-werklikheid laster. In haar klag omdat daar nie 'n kamer vir haar bespreek is nie, lê ironies die klag van geestelike verlorenheid in die woorde opgesluit: „Ek is hopeloos verlore. Help my” (43).

Die naam *Nightingale*, wat na die draagster van die beroemde naam aan suster Fiskaal gegee word, kry sterk ironiese implikasie in die lig van haar doen en late en haar fetisjistiese sterwe as die verkeersman die sneller trek en Mister Shipmaster in die oor gewond word (89). Hier dien ironie in een episode die satire, die absurde én die groteske in die kombinerings van seks en geweld met 'n komiese effek. Dit word later verder geïroniseer as die Minister „die onbaatsugtige dienste” van suster Fiskaal in die herinnering roep (191).

Ook by die hoogtepunt van misleiding in die roman is die ironie betrok-

ke – ironie in woord en situasie. Die verwarring tussen die skietbevel aan die soldaat en dié aan die kameraman bereik 'n hoogtepunt in die verslag en noodroep van verkeersman Le Grange aan Senior van Waterwese: „Alles is in orde, maar daar is chaos... Ek word bedreig... Ek vra verlof om te skiet... Do I have licence to kill?” (177).

Ook die regisseur se verklaring van die situasie is swaar gelaai van ironie met komiese effek: „Lord Methuen het so pas die Gordon Highlanders oor 'n oop terrein in die rigting van die Boerelines gestuur. Geweervuur vanaf die loopgrawe het hulle afgemaai” en „Daar is volslae chaos en baie ongevalle. Mag ek noem dat dr. Laird, 'n baie gawe meisie, besonder beïndruk is” (177).

Die globale ironiese situasie dat die verfilming in ooreenstemming met die werklike veldslag verloop sonder dat die aangewese teksskrywer ooit sy funksie vervul, verleen weer 'n besondere egtheid en aktualiteit aan die gebeure. Dieselfde weerstoestande as tydens die slag heers, dieselfde navigasie- en ander foute word weer begaan, en min of meer dieselfde aantal slagoffers word geëis – 'n soort „ironie in die hand van die Skepper” word hier geskep (176), soos die filosqof Kierkegaard dit, volgens die verteller, sou uitdruk.

Dit verhoog die satiriese waarde van die valse gerusstelling van die verteenwoordiger van Waterwese: „Daar is geen rede vir paniek nie” (156). Net so is die ironiese vraetyd sonder vrae na die sinlose toespraak van die Minister in die slot satiriese „kommentaar”. Selfs in die absurde, die tragiese maar bowenal in die komiese van die filmramp speel die ironie 'n rol. Hiermee is die voorkoms en funksie van ironie in hierdie roman egter verreweg nie volledig omlyn nie.

4.4 Die tragikomiese

Die verteller bring dikwels die tragikomiese in verband met die projek wat uitgebeeld word, of laat 'n karakter dit mimeties uitspreek. Lord Seldom verwys by die groep se aankoms by die nuwe plaas van die ou Modderrivierstasie na die omstandighede as „'n tragikomiese situasie” (26), en die verteller self noem die private begraafplaas „die komitragiese nukleus van die slagveld” (57) en ook van die tragikomiese projek (84). Die orde van die twee komponente van die woord is opmerklik: *tragikomies*, met die klem op die komiese; *komitragies*, met die klem op die tragiese. Lord Seldom noem selfs die LUK se gespog met Suid-Afrikaanse rooiwijn „tragikomies voor die ramp” (36). In hierdie verband word die hedendaagse menigte in die krisiserfaring van die verfilming van die vloedramp as parallel gesien aan dié van

die werklike veldslag: „Dis asof die tragikomiese aspek van die verlede met-eens verraai voor die tragikomiese aspek van die hede” (148).

Dit is 'n ou motief in die prosa van Leroux dat die geskiedenis homself herhaal, en dit wortel in sy mitebeskouing.

Hierdie oorweldigende getuieis van die aanwesigheid van die tragikomiese in hierdie roman laat 'n mens met nuwe oë na die baie duidelik gestileerde titel kyk — die eerste titel van 'n Leroux-roman wat 'n vertelhou-ding verraa. As uitroep kan dit immers nie neutraal uitgespreek word nie. Daarom sê dit moeilik en word in die omgang dikwels 'n verkorting daar-van gebruik. En as aanduiding van 'n vertelhouding is dit meerduidig: iets wat 'n mens met 'n kopskud en 'n kreun van smart sê, of iets wat 'n mens in 'n byna uitspattige lagbui sal sê, en dit spel die groteske van die tragikomiese voluit!

Natuurlik is die tragiese en besinning daarvoor wesenlik in die werk aan-wesig; trouens, dit is taamlik seker dat dit in dié roman wesenlik om die tra-giese gaan — 'n ironiese komiese uitbeelding van die tragiese toestand van ons hedendaagse samelewing. 'n Paar aanduidinge hiervan:

Die „speed-cop” Le Grange dink in terme van Glicksberg en sien, volgens dié verteller, die lewe as 'n „Griekse tragiese konsep” (21). Die vervaardigers van die film het ook die probleem om drie werklikhede te versoen: „Hulle sal die ang van duisende Boere en Skotte en helde soos Wauchope, De la Rey, Cronjé en Methuen moet versoen met 'n tragiese Griekse visie in ter-me van hulle eie negativisme”, dit wil sê hulle eie tragiese lot (40).

Dit beteken inderdaad 'n uitdrukking van die tragiese van die verlede in terme van die hede, dit wil sê in die munt of taal van vandag. Die tragiese is ook hier aanwesig, alhoewel nie op dieselfde wyse as in *Een vir Azazel* en *Die derde oog* nie. Daarin staan die tragiese alleen sentraal. Die tragiese is ge-leë in die ondergang van generaal Wauchope omdat hy nie vernuwe het nie, nie soos generaal De la Rey teen sy opperbevelhebber in opstand gekom het nie. Vir die ongeorganiseerde Boere lei die opstand van generaal De la Rey tot 'n groot oorwinning. Die tragiese is ook geleë in die ondergang van 'n groot aantal van hierdie toneelgemeenskap, wat 'n waterdood sterf.

Dit is geleë in die menigte wat die huidige gemeenskap verteenwoordig, in al sy verval en met alle gevaartekens van ondergang, en dit is geleë in Water-wese, wat na die owerheid verwys en in kortsigtigheid bly aankondig: „Daar is geen rede vir paniek nie”, hoewel die teendeel duidelik in die roman blyk.

Telkens verwys die verteller self of van die karakters na wesenskenmer-ke van die tragiese: Dr. F. Laird sien die historiese slag en dood van generaal Wauchope as „drama” waarvan die „teks ... voltooi en die lotsbestemming alreeds bepaal” was (152). Sy vertel van die klaaglied (152) wat die doedel-

sakspelers vir hom gespeel het (beide *klaaglied* en *spel* herinner aan die tragiese). Generaal Wauchope verkry voor sy dood volkome helderheid (151). Ook lord Sudden se ironiese ondergang as die ballon met hom die lug instyg, word as 'n hoogtepunt van sy lewenservaring en -insig gebeeld. Daarom sê hy vir Gert Garries: „Ek is bly dat ons die geleentheid gebied word om die omvang van hierdie natuurramp te sien. Dit gee mens 'n beter insig” (184).

Die tragiese staan dus eintlik in verband met die hedendaagse gemeenskap in sy ondergang, soos hier in die natuurramp gebeeld word as ingryping van 'n Hoër Hand — 'n herhaling van die geskiedenis van die Skotte maar op 'n ander wyse.

Eintlik is dit die komiese — of dan die saamvoeg van die komiese en die tragiese in 'n hibridiese kunsvorm — wat hierdie roman so anders maak as enige ander werk in Afrikaans behalwe *Christine* van Bartho Smit.

Volgens Karl Guthke word in die tragikomedie die metafisiese van die tragedie saamgevoeg met die aardse van die komedie (1961:13); die gevoel, wat met die tragedie geassosieer word, saamgevoeg met die intellektuele van die komedie (1961:12). Die komedie werk met die vertwyfeling, die tragedie nie (14); die komiek berus op die onverwagte afwyking (16), die tragiek op 'n vooruitbestemde paradoksale verbreking van 'n sinvolle wêreld.

Guthke merk al op dat die tragikomedie besig is om die epiek binne te dring (19), en dit vind plaas met 'n aanpassing in vertelhouing; daarom is die vertelhouing in die tragikomiese epiek, soos *Magersfontein, o. Magersfontein!* vol nuanses (12), met die skepsis (Guthke, 1961:362) as die algemeenste. In die tragikomedie self, wat wyd deur ons tyd gesanksioneer word, word die skokkende tot die belaglike toe gerelativeer, die komiese tot die tragiese en die afskuwelike, en word die absurde (doellose) in kunstgestalte gegiet, dikwels tot die groteske toe. In die uiterste vorm geskied dit sonder gemotiveerde beelding, in ooreenstemming met die verrassingsaspek van die komedie (Guthke, 1961:364).

Ook in *Magersfontein, o. Magersfontein!* sien die verteller die ramp by die maak van die film as sodanig in verband met „die relatiewe teenoor die absolute; die komedie in kontras met die tragedie” (163). Dit geld na my mening die gang van die projek, die hele gedraglyne van die spelers en die publiek en Gert Garries en Hekkie Heckspeckle, wat daarby betrokke raak, asook die absurde van die sinlose instorm in die vloed ter wille van 'n film. In die roman as geheel beteken die tragikomiese houding die aanwending van die uiterlik skokkende en ongemotiveerde, onverwagte gebeurte, wat met die absurde en die groteske gepaard gaan.

Voorbeelde wat ons nou reeds goed ken, is dié van die optrede van Gert

Garries by die graf en dié van Marigold Rosemary.

Die groteske optrede van Gert Garries by die graf van die held is van belang vir verwysing na die sosiopolitieke situasie van die Kleurling; daarom word dikwels vanuit sy gesigspunt vertel. Gert Garries het bekend geword vanweë sy skokkende optrede en die vulgêre taal waarin dit gebeeld word.

Oorbekend is die ontluistering van die naam van Christus deur die verteller deur Marigold Rosemary, wat die naam Jesus Christus misbruik met die tipiese effek van verrassing en skok wat die komiese kenmerk. Hierin is inderdaad die wese van die tragikomiese siening van die mens sonder God aanwesig.

Daar is wel sogenaamde korrektiewe (liewers pendante) in verband met die beelding van hierdie karakter aan te toon. Sy is 'n LSD-slaaf, wat „op LSD na die hel gly”, sy soek hulp, „is hopeloos verlore” (43), sy is Rosemary die heks (84), en sy beheks en betoor Mr. Shipmaster, wat sy 'n logistikus vir die duiwel wil maak. Pas ná een van haar vloekbuie verval sy in hasjisjdrome en droom van 'n vallende toring: „'n enorme konstruksie wat kantel en val: 'n ontsaglike toring, hemelhoog, wat steier en oor die heelal val” (44). 'n Toring simboliseer juis religieuse stabiliteit soos wat 'n mens graag met die kerk in verband bring, maar ook reinheid, sodat die vallende toring van hierdie omvang 'n middel van die verteller word om die gesonkenheid van hierdie karakter te beeld. Dit gebeur binne die mate van normstelsel wat binne 'n werk soos hierdie moontlik is. Sy raak ook by Mr. Shipmaster betrokke, moontlik die eerste persoon wat haar werklik aanneem ('n klag teen die gemeenskap?). Daarna is sy nie meer Marigold Rosemary nie maar Rosemary Golden Dawn (147), wat Mr. Shipmaster bystaan (181), en is sy op meerduidige wyse „gereed om te gaan” (181) voordat sy vir die saak van die film die vloed instorm en klaarblyklik omkom. Hier is seker die grootste karakterontwikkeling aanwesig wat 'n mens kan verwag. In 'n roman met 'n breë en tragikomies gerigte opset soos hierdie is volledige beelding van 'n enkele karakter nie meer moontlik nie.

Dit neem egter nie die feit weg dat die ontluistering van die Naam van Christus hier en vulgariteite elders in die roman tot nadeel van die werk aanwesig is nie. 'n Standpunt hieroor word gegee as deel van 'n geïntegreerde kritiek wat later volg. Hier volg egter eers 'n aanduiding van die aard en funksie van die verteller-in-kommunikasie.

5. DIE VERTELLER-IN-KOMMUNIKASIE

5.1 Regstreekse vertelling

Behalwe die mimetiese stem van die verteller deur karakters wat oor die projek besin, soos lords Seldom en Sudden, praat die verteller ook dikwels regstreeks, soos uit aanhalings hierbo blyk. So word die kerngegewe van die roman ook regstreeks uitgespreek: „Simbole het betekenisloos geword” (164). Die fokus van die verteller op Gert Garries loop uiteindelik uit op een van die uitsonderlikste ingrypings van die verteller in die verhaal wat nog in ons nuwe prosa gelees is. Ek bedoel dat die verteller een van sy karakters as 't ware luidkeels toejuig en aanmoedig: „Storm! Storm! Sturmabteilung-op-die-Raleigh-fiets!” (23).

Dit is ook Gert Garries se „woede gebore uit wanhoop” (41) oor die absurditeit van sy lotsbestemming met die lyk van die kind van onsekere herkoms wat gerapporteer word, en dis hý oor wie die verteller die laaste keer vanaf die ballon rapporteer. Dit wil voorkom of die werklik aantoonbare onbetroubaarheid van hierdie skeptiese verteller tot die rapporteer van konkrete gebeure beperk is, soos die skyndood van die verpleegster en die verdwyning van lady Jubilence, wat later Jubilansky word. Is dit by die graf sý wat vlug of sý wat deur Gert Garries met die graaf doodgeslaan word? Die verteller rapporteer soos volg oor die lot van haar en die swart chauffeur: „'n Platbladhou (met die skopgraaf) op die skedel van die slagoffer. Deur Gert Garries natuurlik. Wie was die slagoffer? Een van die twee, natuurlik” (99).

Net so het die Boere die Skotse Hooglanders in een stadium van die werklike veldslag vir volstruise aangesien. Hierdie onbetroubaarheid, gebaseer op die relatiwiteit van die werklikheid vanuit die oogpunt van die waarnemer, klop met die spelaspek, wat kenmerk van die lyding in die tragedie is, met die komiek en met die naboots van geweld in die film van die veldslag.

Satiries gesien is byvoorbeeld die skoonheidskoningin, mej. Transvaal, met 'n „breintjie soos 'n pasgebore voëltjie” (14) of die 'Boerekrygsman', wat aflaiwerk by die stasie doen. Hy vra R51 vir sy moeite en laat die werk doen deur sewe swart helpers, wat elkeen dertig sent ontvang.

Die beelding wat tóg hier plaasvind, voorkom dat regstreekse mededeling die roman oorheers.

5.2 Abstrakte outeur

Die veelsydigheid van die verteller vind 'n parallel in die onderskeie lae waarlangs die epiese ontwikkeling in die roman plaasvind: die apologiese, die

tragikomiese en die besinning oor die kuns, drie aspekte van die abstrakte outeur wat onderskei word.

5.2.1 *Magersfontein, o Magersfontein! as apoloog*

Sheldon Sacks (1961:8) omskryf die apoloog as („, a prose work) organised as a fictional example of the truth of a formulable statement or closely related set of such statements”. Hierdie stelling gee die implisiete outeur vooraf in die werk: „Net soos in die verlede, sal elke man sy staal bewys”, sê die Minister. „Ek het vertrou in my volk”.

Dit het ironiese betrekking juis op die sedeloosheid van hierdie gemeenskap, die onbekwaamheid in hulle optrede, soos die van suster Fiskaal, wat flou word as sy 'n beseerde sien, en die verteenwoordigers van Waterwese, wat nie 'n vloed ken nie en nie paraat is nie. Dit het ook betrekking op die moodoenery van die Minister (beeld van owerheid), wat 'n hoogtepunt bereik in sy slottoespraak waarop niemand reageer nie. Hierdie tweede slot van die roman lê dus die verval van die gemeenskap bloot en is in hierdie opsig 'n verheldering van die credo. Op grond hiervan word die roman sosiale literatuur, wat die gemeenskap waarvan die romankarakters allegories verteenwoordigers is, ontmasker.

5.2.2 *Tragikomedie*

Die eerste slot van die roman is meerduidelik, want dit bevat inderdaad geslaagde simboliek, naamlik dié van die stygende ballon:

Op tragiese vlak beteken dit 'n ondergang vir lord Sudden, wat inderdaad op ironiese wyse na sy dood styg, terwyl sy boesemvriend in die water val. Gert Garries word ook van sy laaste besitting gestroop: sy fiets. In die ballon word komiese en tragiese funksioneel in 'n simbool saamgevat, veral as 'n mens die opskrif van hierdie afdeling (182) in ag neem: „The world's another place in my beautiful balloon”.

5.2.3 *Roman oor die kuns*

Soos die verwysing na skoonheid vroeër in die roman is hierdie klankryke samevatting in die woorde „beautiful balloon” 'n suggestie wat verwys na die kuns, waarin die wêreld 'n ander plek word, veral ook as in ag geneem word dat dit aan die titel van 'n liedjie ontleen is. In hierdie afdeling word die titel van die roman deur lord Sudden in „bevrydende ekstase” geprewel, terwyl hy Gert Garries teen hom vasdruk, anders as Le Grange, wat Gert van

die pad af gedruk het. Natuurlik is hierdie hemelvaart in 'n „lugstroom wat na die hemel lei”, ironies maar gaan dit tog gepaard met insig in die werklikheid, soos aangedui. Ook Gert Garries kry in sy eensaamheid insig in die eenvoud van die werklikheid: „Die vloed word 'n outydse skildery” – daar van bo af.

Die ballon styg die ewigheid in. Eers dan sien die verteller vanuit die gesigshoek van die ballonvaarder: „God, die skilder, verf vanaf sy hemelse palet goedgunstiglik 'n utopiese tafereel” (185).

Dit span die kroon op die relatiewiteit van die kunstenaar se waarneming van die werklikheid, maar hierin lê ook 'n erkenning van die skoonheid van die handewerk van God.

Baie subtieler is wat 'n mens die watermerk van Etienne Leroux in hierdie werk kan noem. Dit is die verwysing van die verteller na die biografiese outeur deur die Wittenblankkarakter, wat die kompas moet lees en die leër moet lei, terwyl hy, soos dit misleidend gestel word, „amper stokblind is”.

'n Mens kan dit sien teen die agtergrond van dié Etienne Leroux wat voorkom in Hennie Aucamp se verhaal *Armed vision*, wat in sy titel verwys na T.S. Eliot se *The waste land*, waar sprake is van die „pearled eyes” van die siener en wat op sy beurt na die Theiresiasfiguur in die *Oedipus* verwys.

Die verteller in die Aucampverhaal sê van Etienne Leroux, wat beskryf word as iemand wat 'n donker bril op het: „hy lyk of hy nie sien nie, maar dis net hy wat deurkom, deurbreek, want sy visie is bewapen” (De Vries: Die Afrikaanse kortverhaalboek, 1978:172).

Die verteller sê van dr. Wittenblank: „Alhoewel hy ampter stokblind is, voel hy dat hy tog sy taak kan vervul want dit is die alsiende, koersvaste mense wat weens hulle rigtingvastheid dikwels die spoor byster raak. Iemand wat slegs 'n kaart en kompas kan lees kan op wetenskaplike wyse die rigting juister bepaal” (143).

6. KRITIEK

6.1 Beskrywing/ontsluiting van die valensies van die werk

Hoe hanteer 'n mens so 'n roman en die beswaar teen die kru en ontluisterende aanbod van die stof in 'n kritiese model?

Van eerste belang is die ontsluiting van die werk vir die leser, soos hier in die beperkte ruimte vanuit die hoek van die vertelinstansie gedoen is: onder andere op religieuse vlak ontluistering van Christus deur sy Naam in 'n komiese situasie te laat figureer; op sedelike gebied 'n soort ekstasies absurde

aanbod van sedelike verval, wat deur die komiese effek daarvan en die kruheid en vulgariteit van die taal die indruk van sieke ekshibisionisme by die leser laat. Die indruk dat die implisiete outeur daarmee standarde van toelaatbaarheid toets en só onregstreeks veg vir die reg om so te mag praat, kan 'n mens nie afskud nie. Deur so 'n ontleding moet die kritikus die weg oopmaak vir toegang tot die literatuur deur ander wetenskappe wat dit nodig mag ag. Politici, historici en sosioloë kan moontlik belang hê by 'n werk soos hierdie. Daarbenewens moet die weg vir leserkundige kritiek oopgemaak word.

6.2 Literêre kritiek

6.2.1 *Samehang*

Die komponente van die roman sluit oor die algemeen, as 'n mens aanvaar dat praterij van die verteller deur die stramien van die filmprojek geleverdig word.

Die oordrewe vulgariteit en ontluistering versteur egter die balans van die diepte van belewenis wat die ironie andersins in die werk bring, skromelik.

6.2.2 *Dieptekriterium*

Die ekshibisionistiese aanbod van die verval van die gemeenskap en die genoemde ontluistering dwing die ervaring (soos die literêre kuns sedert T.S. Eliot gesien word) na die oppervlak, en daardeur word die werk vervlak, benewens die feit dat die roman as kommunikatiewe eenheid as gevolg daarvan swakker kommunikeer in die gemeenskap waarin dit ontstaan het. Dit is 'n debatteerbare uitspraak wat met die sogenaamde „intentional fallacy” verband hou, maar 'n mens moet aanvaar dat die rykdom aan verskeidenheid van hierdie werk (van poëties tot vulgêr) sy rykdom aan diepte beperk. Dat die gedeeltelike mislukking aan die mengelgenre van tragikomedie toegeskryf kan word, ontken ek nie, maar literêre norme sny deur genres, anders word elke nuwe mode 'n goeie mode.

Dat hierdie werk egter op die voorpunt van die ontwikkeling van die vertelinstansie en die moderne tendens in die literatuur beweeg, is gewis.

BIBLIOGRAFIE

1. Gesiteerde en relevante bronne

BAL, Mieke. 1978. De teorie van vertellen en verhalens. Inleiding in de narratologie. Muiderberg, Coutinho.

BOMHOFF, J.G. 1969. Evangelie en literatuur. (*In Grensgesprekken*. Kampen, Kok:63-73).

ETCHELLS, Ruth. 1969. Unafraid to be; a Christian study of contemporary English writing. London, Intervaristy Press.

FLETCHER, Angus. 1970. Allegory; the theory of a symbolic mode. Ithaca, Cornell University Press.

GLICKSBERG, C.I. 1966. Modern literature and the death of God. Den Haag, Nijhoff.

GLICKSBERG, C.I. 1968. The tragic vision in the twentieth century. Carbondale.

GUTHKE, Carl S. 1961. Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen, Vandenhoeck.

HUYSAMEN, Tim. 1977. Twee keer gespeel. *Standpunte* 30(6):54-59, Desember.

KOEN, Renske. 1977. Bespreking. *Tydskrif vir Letterkunde* 15(1):69-73.

MUECKE, D.C. 1970. Irony. London, Methuen.

ROSS, S.M. 1979. „Voice” in narrative texts. The example of *As I lay dying*. *Publications of the Modern Language Association of America*, Maart.

SACHS, Sheldon, M. 1961. Fiction and the shape of belief. Berkeley, University of California Press.

2. Gebruikte tekste

DE VRIES, A.H. 1978. Die Afrikaanse kortverhaalboek. Kaapstad, Human en Rousseau.

LEROUX, Etienne. 1977. Magersfontein, o Magersfontein! Kaapstad, Human en Rousseau.