

HOOFSTUK 4

'N ANALISE VAN "DE AANSLAG" DEUR HARRY MULISCH (1982) AAN DIE HAND VAN ENKELE RESEPSIETEORETIESE BEGRIFFE

4.1 INLEIDING

In Suid-Afrika is die Afrikaans- sowel as die Engelssprekende leser wel deeglik bewus van André P. Brink se publikasies as gevolg van koerant- en tydskrifresensies.

Die ingeligte leser vergelyk onwillekeurig 'n *Droë wit seisoen* met Brink se vorige romans. So 'n leeservaring berus op 'n kennis van die genre waartoe die teks behoort, ander tekste van dieselfde literêr-historiese periode, kennis van die oeuvre van Brink en die teenstelling fiksie- werklikheid.

Die Afrikaanse leser wat wel van Mulisch se werk kennis neem, doen dit waarskynlik op grond van 'n vroeëre kennismaking met sy werk en nie as gevolg van koerant- en tydskrifpublikasies nie.

Mulisch se bekendste werk in Suid-Afrika is waarskynlik die kortverhaal "Wat gebeurde er met sergeant Massuro?" (1957), *Het stenen bruidsbed* (1959) en *De aanslag* (1982).

De aanslag se uitstekende filmverwerking (*The assault*) wat ook in die RSA vertoon is, kon as konkretisering van 'n reële leserrespons 'n bydrae tot Mulisch se bekendheid in Suid-Afrika maak. Soos in 1.1 aangedui, is daar reeds in 1983 die 200 000ste eksemplaar van *De aanslag* aan Harry Mulisch oorhandig. Die gewildheid van die roman kan toegeskryf word aan die boeiende verhaalgegewe (fabula). Resepsieondersoeke (byvoorbeeld Steyn, 1988: 286-287) toon dat die meerderheid Afrikaanssprekende lezers ontspanningsleesstof lees en dat hulle 'n gebrek aan genre-ervaring ten opsigte van ernstige letterkunde het. 'n Boeiende verhaal kan so 'n oningeligte leser trek. Die aanname is dat *De aanslag* sy gewildheid onder 'n groot deel van die Nederlandse leserspubliek waarskynlik ook te danke het aan die verhaalgegewe. Voordat tot 'n analise oorgegaan kan word, word die wyse waarop die leser 'n reeks gebeure aangebied word chronologies geparafaseer. Dit vergemaklik die besprekings wat volg.

4.2 GEBEURTENISNIVEAU

Dit is die vlak waarop die minder ervare leser gewoonlik vassteek, naamlik die “storie” (fabula – vergelyk bespreking onder 2.6), die manier waarop die reële leser ’n reeks gebeurtenisse voorgestel kry. Van *De aanslag* is daar op hierdie vlak vleiende kommentaar. So sê Hans Warren (1982:11): “Er zit beslist vaart in het verhaal.”

In die **Proloog (p. 7-11)** word vertel dat Anton Steenwijk gedurende die Tweede Wêreldoorlog in Haarlem woon. Anton, sy broer en ouers woon in *Buitenrust*, die tweede huis van links. Dis ’n afgesonderde deel en daar staan slegs die vier huise, naamlik *Welgelegen*, aan hulle linkerkant, waar die Beumers woon. Die buurman aan die ander kant, is Korteweg en sy dogter, Karin (’n verpleegster) en hulle woon in *Nooitgedacht*. Die egpaar Aarts woon in *Rustenburg*, die vierde huis, maar hulle meng glad nie met die ander bewoners nie.

Voor die huise vloei die kanaal en langs en agter die huise is nog landjies omdat die huise as begin van ’n nuwe wyk bedoel was, maar waarskynlik vanweë die oorlog, het daar niks verder van gekom nie.

Eerste periode 1945 (p. 15-73)

Dis Januarie 1945 en in baie dele van Europa het die oorlog al geëindig. In Haarlem is dit ’n bittere koue winter en daar is min kos. Anton se vader is ’n geboë man wat stilswyend sit en lees. Hy is sekretaris (griffier) by die “arrondissementsrechtbank”. Sy moeder is ’n blonde vrou wat besig is om ’n trui uit te trek (p. 16). Peter, sy broer, is sewentien. Peter worstel met huiswerk, naamlik ’n vertaling uit Homerus. Anton is verdiep in ’n wetenskaplike artikel in ’n tydskrif *Natuur en Techniek*. Dit is later doodstil terwyl die gesin ’n speletjie (Mens-erger-je-niet) speel voor hulle sou gaan slaap. Die stilte word verbreek deur ses skote. Peter sien dat iemand neergeskiet is. Anton loer ook en sien dat iemand voor Korteweg se huis lê. Peter wat buite was, kom rapporteer dat dit Ploeg is. (Hierdie gebeure word tot op bladsy 25 vertel.) Op bladsye 148, 163, 197-198 blyk dit dat Ploeg deur Cor Takes in die rug, skouer en maag geskiet is. Cor se vriendin en medestryder Truus Coster skiet daarna twee maal. Hoewel Ploeg sterwend voor *Nooitgedacht* lê, skiet hy nog een maal en wond Truus in haar rug (p. 165, 198). Hoewel Anton slegs twaalf was, het hy geweet dat Ploeg die hoofinspekteur van die polisie was maar ook die grootste verraaiers en moordenaar in Haarlem. Hierna word die gebeure dus retrospektief onthul.

Dan sien Anton hoe Korteweg en sy dogter Karin die lyk voor hulle huis kom neerlê. Korteweg tree so op om sy versameling akkedisso te red van ’n Duitse vergelding (p. 247)

en om te voorkom dat die huis van die linkerkantste bure, *Rustenburg* deur die Duitsers deursoek word, omdat daar 'n Joodse gesin geskuil het (p. 250). Peter se voorstel dat hulle die lyk voor mevrou Beumer se huis neerlê, word heftig deur hulle ma afgekeur. Peter hardloop by 'n sydeur uit nadat hulle hom tevergeefs probeer keer het. Terwyl hy met Ploeg se voete in sy hande staan, verskyn drie mans (p. 29-30). Toe Peter hulle sien, gryp hy Ploeg se rewolwer en hardloop agter Korteweg se huis in. Daar rig hy die pistool op hulle (p. 239). Dan hoor hulle naderende motorfietse en motors. Later kom vragmotors ook en oral is nou Duitse soldate. Hulle breek die voordeur oop en jaag die Steenwijs uit. 'n Paar Duitsers volg Peter en skiet hom in die Kortewegs se woonkamer dood (p. 241-242). Die huis word eers verwoes en toe aan die brand gesteek (p. 40). Deur 'n geskreeu van 'n ou vrou word Truus gevind en gearresteer (p. 199).

Aan die einde van die straat word Anton se ouers en nege en twintig gyselaars gefusilleer (p. 79). Hy word na 'n Duitse offisier se motor gestuur. Met 'n skok ontdek die Duitse offisier Anton later in die motor aangesien hy blybaar van hom vergeet het. Hy gaan saam na die polisiestasie in Heemstede. Daar word hy deur 'n Nederlander na die selle geneem waar hy die nag in die geselskap van 'n Nederlandse vrou deurbring. Later blyk dit dat dit Truus Coster was. Anton vertel aan haar sy wedervaringe. Sy praat met hom soos 'n volwassene en vertel 'n lang verhaal oor skuld en verantwoordelikheid ('n oorheersende tema in die verhaal), liefde en lig, fascisme en duisternis (p. 45-55). Sy beklemtoon dat die Duitsers skuldig is en nie soos die Duitsers later sal beweer, die weerstandsbeweging nie. Sy hoor dat Ploeg dood is en sê dat dit noodsaaklik was anders het hy nog meer mense vermoor. As sy huil, troos Anton haar en voel haar dik weerbarstige hare. Sy beken onder andere dat sy 'n getroude man lief het.

Nadat hy ongeveer 'n uur geslaap het, word hy weggeneem en word die polisie verskree omdat Anton by 'n terroris opgesluit was. Anton ontdek dat daar bloed van die vrou aan sy gesig is. Die S.S.- offisier beveel dat Anton die volgende dag na familie gestuur moet word. Intussen word hy per motorfiets na die "Ortskommandantur" geneem. Daar sien hy Korteweg slegs vlugtig. Na 'n verhoor word Korteweg en sy dogter vrygelaat (p. 243). By hulle tuiskoms trap Korteweg sy versameling akkedisse dood (p. 248). Saam met Schulz word Anton na sy oom, dr. Peter van Liempt in Amsterdam gestuur. Twintig kilometer van Amsterdam af word hulle deur Spitfires aangeval. Schulz word noodlottig gewond en Anton voel skuldig oor Schulz se dood. Anton land by die hoofkwartier en daar kry sy oom hom.

'n Paar weke voor die bevryding (17 April 1945 – p.221) fusilleer die Duitsers Truus Coster in die duine (p. 164).

Tweede episode – 1952 (p. 77-106)

In Mei is die oorlog verby. Anton se oom gaan na Haarlem om navraag te doen in verband met sy ouers en Peter. Korteweg weier om met Van Liempt te praat uit vrees vir wraak (p. 246). Beumer van *Welgelegen* gee aan Van Liempt inligting. Hy moet die treurige tyding dat Anton se ouers gefusilleer is, bring. Eers in Junie 1945 kry hulle berig dat Peter ook dieselfde aand doodgeskiet is. 'n Paar weke na die bevryding verhuis die Kortewegs eers na Rotterdam en emigreer vandaar na Nieu-Zeeland waar hy in 1948 selfmoord pleeg (p. 246). In 1949 vertel Van Liempt vir Anton dat daar 'n monument vir die gefusilleerde in die straat in Haarlem opgerig gaan word. Anton stel egter glad nie belang daarin om die plegtigheid by te woon nie. Anton voltooi sy studies aan die gymnasium en gaan medies studeer. In 1952 is hy reeds 'n tweedejaarstudent. Hy kry 'n uitnodiging na Haarlem waar hy sedert die aanslag nog nooit weer was nie. Sy studentevriend se broer, Gerrit-Jan van Lennep wy uit oor die noodsaaklikheid om aan te sluit om die Kommuniste te beveg in Korea. Dit laat Anton terugdink aan die incident sewe jaar tevore. Hy besluit om vir goed afscheid te neem. In hulle straat is hulle erf toegegroei onder brandnetels en bosse. Mevrou Beumer sien hom deur haar venster en kom hom binnehaal. Meneer Beumer is oud, afgeleef en heeltemal kinds. Mevrou Beumer vertel hom dat 'n man al 'n paar keer daar was en dat hy na die toneel van die uitgebrande huis staan en kyk het. Later blyk dit Takes te wees. Van haar hoor hy dat die Kortewegs 'n paar maande na die bevryding verhuis het sonder om te groet. Hy herinner hom dat Karin hom wel een dag haar vader se akkedisse gaan wys het. As Mevrou Beumer 'n ondeurdagte opmerking maak, besef hy vir die eerste keer dat sy ouers gewelddadig gesterf het. Sy vertel hom ook van die monument wat ter ere van die gyselaars opgerig is. Anton beweer dat hy glad nie van die monument weet nie. Hy gaan na die monument en sien die name van sy ouers tussen die name van die slagoffers (maar nie Peter s'n nie) (p. 90-103). Die naam van Cor Takes se jongste broer is ook op die monument (p. 156).

Anton keer nie na die partytjie terug nie maar gaan direk terug na Amsterdam. Anton verwyt sy oom omdat hy hom nie van die monument vertel het nie.

Anton onthou ook nie dat hulle wel 'n uitnodiging na die onthulling van die monument gehad het nie (p. 105-106).

Derde episode – 1956 (p. 109-130)

In 1953 na sy kandidaatseksamen trek Anton van die Van Liempts se huis in Apollolaan na 'n kamer in die middel van Amsterdam. Anton voltooi sy eksamen in 1956 en besluit

om as narkotiseur te spesialiseer. Hy woon nou op sy eie. Hy steur hom glad nie aan nasionale of internasionale politiek nie. Hy gaan na musiekconcerte en lees baie. 'n Onaangename assosiasie laat hom die teater vermy. Die koerante lees hy vlugtig sonder aandag maar bestee baie tyd aan blokkiesraaisels.

Dit is die jaar van die ineenstorting in Pole, skandale in die koninklike familie, opstand in Hongarye en Fidel Castro land in Kuba. In November 1956 na die Russiese inval in Hongarye, ontmoet hy tydens die onrus by die kommunistiese kantore van Felix Merits in die Keizergracht, sy ou skoolmaat en die seun van Fake Ploeg. Fake woon in Den Helder en het spesiaal gekom om "stenen te gooien" (p. 121). In sy kamer hoor Anton wat die gevolge van die aanslag op Fake se familie was en dat Fake se moeder na die oorlog in 'n kamp was. Daarna moes sy vloere was om hulle te versorg. Fake is bitter oor die onregverdigheid. Tot Anton se verbasing vind hy uit dat Fake nie dink sy pa het verkeerd gehandel nie. Hulle beland in 'n woordewisseling oor fascisme. Die steen wat Fake op die komuniste wou gebruik, gooi hy nou teen Anton se spieël. Terselfdertyd ontploff die oliekaggel. Fake bedank Anton omdat hy op skool vir hom opgekom het toe hy in die uniform van die Jeugdstormbeweging op skool moes verskyn (p. 26-27). Anton ruim die rommel op, maar tel eerste die steen op (p. 114-130).

Vierde episode – 1966 (p. 133-203)

In 1959 voltooi hy die artseksamen en verhuis na beter kamers in die buurt van die Leidse plein.

Sy eerste vrou ontmoet hy in 1960 in Londen tydens 'n vakansie. In die Westminster Abby ontmoet hy Saskia de Graaff en 'n jaar later is hulle getroud. Nog 'n jaar later is hulle dogter Sandra gebore. In 1966 vergesel hy Saskia na die begrafnis van 'n oud-versetman en joernalisvriend van haar vader. Almal groet hartlik omdat, so blyk dit, "dit zijn allemaal mensen, die tegen die Duitsers hebben gevochten" (p. 139). Teenwoordig is onder andere 'n minister, die burgemeester van Amsterdam. Dit was meer 'n reünie as 'n begrafnis. Na die begrafnis sit Saskia se vader en sewe ander in 'n restaurant. Hulle spreek mekaar nog steeds aan op hulle skuilname wat uit die versetbeweging dateer. Die oorlog in Viëtnam kom ter sprake (p. 138-148).

Die verlede kom ver weg soos deur 'n tonnel terug as Anton hoor dat iemand verduidelik hoe hy na 'n ander persoon geskiet het. Takes (skuilnaam Gijs) is die man wat Ploeg geskiet het. Takes en Anton stap saam na buite om die gebeure te bespreek. Takes vertel Anton van Fake se wandade. Dit was blote toeval dat die daad voor Anton-hulle se huis moes

plaasvind. Hulle was deeglik bewus daarvan dat 'n huis afgebrand sou word en die inwoners gefusilleer sou word. Dis ironies dat die bure die lyk wel voor hulle deur gesleep het. Takes wys daarop dat dit die onvermydelike loop van die geskiedenis is, maar vind dit vreemd dat Anton nooit probeer uitvind het nie waarom Kortweg die lyk voor hulle huis neergelê het. Anton beskou dit as antieke geskiedenis maar besef ook dat die sinlose vernietiging herhaal word in Viëtnam byvoorbeeld.

Takes beken dat hy baie NBSers afgemaai het en nie spyt was nie, maar dat iets dié aand gebeur het wat hom laat wens het dat die vergeldingsaksie nie deurgegaan het nie. Hy beken dat sy vriendin saam was en dat sy gesterf het. Anton besef plotseling wat sy die afgelope een en twintig jaar vir hom beteken het en dat hy haar onbewustelik altyd oral gesoek het (p. 163). Hy verneem van Takes dat sy drie weke voor die bevryding in die duine tereggestel is. Hy biegt by Takes dat hy haar geken het omdat hy in die nag in die dodesel by haar gesit het. Anton hoor dat Ploeg haar gewond het en dat haar naam Truus Coster was. By die besef van die invloed wat Truus op sy lewe gehad het, stort Anton emosioneel in due. Hulle gesprek word deur Anton se skoonmoeder onderbreek en Takes gee sy adres aan Anton.

Na die ete ry Anton met sy vrou en dogter na die strand, maar Anton praat glad nie oor die gebeure met sy vrou nie.

Op die strand sluimer hy in en droom van sy huis, *Buitengrust*, wat heeltemal anders daar uitsien.

Tuis die aand, besef Anton dat alles vroeër of later, tog openbaar gemaak word. Hy dink terug aan die aanslag en die jare daarna. Hy dink ook doelbewus terug aan Truus en probeer alles onthou. Hy staar na 'n foto van Saskia en besef dat sy vrou 'n afbeelding was van 'n voorstelling wat hy onbewustelik sedert sy twaalfde jaar van Truus gekoester het. Hy bel Takes nog dieselfde nag.

Die volgende dag besoek hy Takes. By sy aankoms merk hy dat Takes gedrink het. Anton, wat self pynlik netjies is, gril vir Takes se deurmekaar kamer. Takes wys hom die berig dat Willy Lages, gewese hoof van die Gestapo in Nederland, vrygelaat gaan word omdat hy siek is. Anton is nie in die "wrak" geïnteresseerd nie, maar Takes hou vol dat dit om meer as "het lichaam gaan" (p. 185).

Takes neem hom na 'n ondergrondse kwartier waar daar kaarte aan die mure pryk. Op een kaart sien hy die dowwe afbeelding van 'n mond wat lipstiffie aangehad het. Dan bemerk hy die foto van Truus en dis asof Saskia hom aanstaar. Tot Takes se ontsteltenis kan Anton

nie veel onthou nie behalwe dat sy gewond was en in die polisiegevangenis in Heemstede was. Takes maak 'n wanhopige gebaar omdat hulle haar daar maklik kon bevry het as hulle net bewus was van waar sy aangehou was. Takes vertel dat hy getroud was maar wou skei. Truus het egter gesê dat sy nie met hom wou trou nie.

Takes haal Truus se pistool uit en vertel hoe hulle Ploeg geskiet het maar ook hoe Ploeg Truus gewond het.

Anton onthou die aand van die aanval duidelik maar die nag in die sel saam met Truus het hy totaal vergeet (p. 198). Takes moes Truus in die bosse wegsteek, haar pistool neem en vlug.

Takes kry 'n oproep. Terwyl hy weg is, ervaar Anton die wêreld as die hel en die lewe as 'n mislukking. 'n Vriend van Takes-hulle se groep het selfmoord gepleeg soos hy gesweer het hy sou doen as Willy Lages vrygelaat word.

Laaste episode – 1981 (p. 207-254)

(Vyftien jaar later.)

Anton se houding word deur die Griekse spreekwoord as van die toekoms gespreek word, getypeer: "Wat hebben wij allemaal nog achter ons?" "Hij stond met zijn rug naar de toekomst en met zijn gezicht naar het verleden." (p. 208) Hy skei in 1967 van Saskia en trou in 1968 met Liesbeth. 'n Jaar later word hulle seun, Peter gebore. Hulle bring hulle vakansies in Toscane, naby Siena deur. 'n Groot rots is deel van die huis en gee hom 'n gevoel asof hy die aarde vashou in sy kamer. Die panorama wat hy van sy stoep af waarneem, is baie ver verwyder van Haarlem se oorlogswinter van 1945.

Toe Anton ongeveer veertig was (1972) word hy op 'n dag in Toscane deur 'n ineenstorting oorval. Hoewel sy migraine minder is, raak hy depressief en moeg. Hy slaap sleg. Een oggend is hy alleen tuis. Sy blik val op 'n sigaretaansteker wat in die vorm van 'n dobbelsteen is. Hy begin rusteloos rondwaal in die huis. Dit voel asof 'n vloedgolf oor hom neersak. Alles bedreig hom: selfs die sypresse lyk navlamme vuur. 'n Inspuiting laat hom vyftien uur slap en slegs lichter herhalings van die aanval kom nog 'n paar keer voor. Later bly di: heeltemal weg. Die uitsig van die huis af is vir hom egter daarna asof dit geskend is.

Sy tante sterf en ook De Graaff – sy skoonvader. By sy verassing is minder van sy kamerade as by die vorige begrafnis in 1966. Daar verneem hy dat Takes wel nog leef.

Die oorlog verdwyn soos “een gruwelijk sprookje uit die oude tijd” (p. 216). Na vyf en twintig jaar besoek Anton weer die terrein waar hulle huis gestaan het omdat Sandra, sy dogter, dit graag wil sien. ’n Nuwerwetse huis is op die terrein van *Buitenkant* opgerig. Hulle besigtig ook die monument. Daar merk hy ook vir die eerste keer die naam van Takes se broer.

Later in ’n restaurant vertel hy Sandra van Truus. Sy begryp nie waarom hy so vriendelik van haar praat nie aangesien sy skuld aan die episode het. As hy sê: “Iedereen heeft gedaan, wat hij heeft gedaan, en niet iets anders” (p. 220) besef hy dat Truus dit woordeliks so aan hom gestel het. Uit die newels onthou hy ook dat sy gebieg het dat sy Takes liefgehad het, hoewel Takes dit nie geweet het nie. Hy besef: “Alles was er nog, niets was verdwenen” (p. 220).

Op Sandra se voorstel ry hulle uit na die erebegraafplaas in die duine. By die graf dink hy dat hy tog na Takes moet gaan en hom vertel dat Truus wel van hom gehou het. Hy vind sy huis egter gesloop en eers twee jaar later, op 5 Mei 1980, sien hy hom op ’n televisieprogram.

Anton sien dikwels lorries van *Fake Ploeg* se sanitêre besigheid in die stad. Dis al kontak wat hy met hom het.

Die “see” het nog een wrakstuk van die oorlogsaand van 1945 voor Anton uitgespoel. In November 1981 kry Anton ’n geweldige tandpyn. Die tandarts, Gerrit Jan van Lennep is nie gretig om hom te help nie aangesien hy teen atoombewapening wil gaan betoog. Hy willig in om Anton te help mits hy belowe om saam te betoog. Anton is nog steeds totaal onbetrokke by die politiek. Vir hom is dit die “oude man in Amerika” en die “oude man in Rusland” (p. 225) wat verklarings oor kernwapens uitreik.

Terwyl hy wag dat dit tyd word vir sy afspraak, worstel hy met ’n cryptogram: “Weet de Zonnegod geen duidelijker omschrijving van deze puinhoop?” Hy kan die woord, bestaande uit ses letters net nie vind nie.

As hy na die tandarts gaan, is die strate reeds so vol soos dit in Mei 1945 laas was. Sodra die tandarts arriveer, bel Anton se vrou en vra of Peter saam mag kom om te betoog.

Te midde van die duisende betogers en lawaai, dink Anton tog nog aan die Tweede Wêreldoorlog. “Een vreemde euforie had bezit van Anton genomen, zonder opwinding;

eerder iets droomachtigs, dat aansloot op iets van lang, lang geleden, noch voor die oorlog. Hij was niet meer bij zichzelf maar bij al die mensen” (p. 231-232).

In die gedrang sien hy sy swanger dogter en Bastiaan, die man by wie sy woon. Hy merk ’n sestigjarige vrou wat hom dophou. Sy groet en sê dat sy Karin Korteweg is, hulle buurmeise in Haarlem. Hy is ontsteld omdat die “vervloekte oorlogsavond” (p. 236) weer herroep word. Hy voel radeloos, maar wil nou *alles* weet, sodat dit vir altyd begrawe kan word (p. 243).

Hy vra haar reguit wat die noodlotige aand gebeur het. Peter het naamlik in hulle huis ingevlug en gedreig om hulle te skiet omdat hulle Ploeg voor die Steenwijs se huis gelaat het. Die Duitsers het ingekom en hom op die grond doodgeskiet “alsof ze op een beest schoten...” (p. 242).

Anton het gevoel dat hy alles moes uitrafel en dan vir altyd begrawe. Hy hoor dat sy en haar vader apart verhoor is. Sy beken dat sy die hele waarheid vertel het maar dat daar niks van tereggekom het nie. Die volgende dag eis haar pa dat hulle nooit weer daaroor moet praat nie. Hulle emigreer na Nieu-Zeeland omdat hulle bang is om Anton weer te ontmoet. In 1948 pleeg haar vader daar selfmoord. Karin beken dat haar vader net oor sy akkedisse bekommerd was en dat dit die beweegrede was om Ploeg voor die Steenwijs se huis neer te lê. Vir Kortweg het die akkedisse iets van die ewigheid en die onsterflikheid ingehou. Na die gruweldood van die Steenwijs besef hy dat dit maar gewone akkedisse is en trap hulle soos ’n besetene dood.

Die laaste kwelvraag wat Anton vra, is waarom hulle Ploeg nie voor die egpaar Aarts se huis gelê het nie. Nou hoor Anton vir eerste keer dat hulle sedert 1943 aan Jode skuiling gebied het.

Hy ontmoet Peter sy seun, weer en terwyl hy worstel met die skuldprobleem, skiet die oplossing van die blokkiesraaisel hom te binne — ravage — wat ook op die wêreldtoestande, wat steeds voortgaan, duï.

Hy “heeft de oorlog meegemaakt” (p. 253) en stap met sy seun verder in die demonstrasie.

Die resepsie-estetika aanvaar die leserpubliek se oordeel as norm vir die evaluering of ’n teks as literatuur beskou kan word en of die teks vernuwend is, daarom is dit van belang om in hierdie studie na te gaan wat die verwagtingshorison van die ingeligte leser (vergelyk bespreking 2.3.3) is ten opsigte van *De aanslag*.

4.3 DIE LESERSVERWAGTINGSHORISON

Wanneer 'n leser 'n teks begin lees, het hy reeds 'n sekere verwagting, naamlik die literêre verwagtingshorison ten opsigte van die genre waartoe die teks behoort. In die geval van *De aanslag* is die leser voorbereid op die lees van 'n roman. Die ideale leser sal sy dormante kennis van die vereistes waaraan 'n roman moet beantwoord, onbewustelik oproep en by die lees ook sy "competence" (Eco, 1983:7) inspan. Die tipes lesers is reeds onder 2.3.3 bespreek.

Die leser besluit hoe hy die teks kan lees aan die hand van die tekssinjale en sturingstegnieke. Segers (1980:60-62) se sosio-kulturele kode en literêre kode soos onder 2.4 bespreek, is hier ook van toepassing. Dit is só dat 'n belangrike onderdeel van die sosio-kulturele kode gevorm word deur 'n kennis van die taal waarin die teks geskryf is. Hoe beter die leser die natuurlike taal ken, hoe makliker sal hy die teks op sosio-kulturele niveau kan dekodeer. Nederlands behoort egter nie vir die leser (soos onder 4.4 bespreek) probleme te lever nie.

Dit is voor-die-hand-liggend dat 'n Afrikaanssprekende leser nie dieselfde leeservaring kan hê nie as 'n Nederlander ten opsigte van 'n Nederlandse teks.

'n Tweede aspek van die sosio-kulturele kode wat vir 'n Afrikaanssprekende leser probleme kan oplewer, is individuele ervaringe (Segers, 1980:66). Die Nederlander het 'n emosionele ervaring van 'n NSBer wat die Afrikaanssprekende leser nie het nie. Gebeure in *De aanslag* soos die Tweede Wêreldoorlog, wat tot vandag toe nog beleef word, Korea (1952), Hongarye (1956), die Provo's en Viëtnam (1966) en die anti-kernwapenbetoging in Amsterdam (1981) is vir die Afrikaanse leser verder verwyderd as vir die Nederlander. Dit kan egter beredeneer word dat die Soweto-onluste soos vergestalt in '*Droë wit seisoen*' vir die deursnee Afrikaner ook maar beperk was tot koerantberigte en nuus op televisie. Die teks roep egter 'n wêreldbeeld op wat die leser moet toets aan sy eie ervaringswêrelد. Die leser kan ervaar dat dit waar is of hy kan dit awys. Die tekssinjale of "verpakking" is die deurslaggewende faktor om die ontvanger die teks te laat dekodeer. (Kyk die besprekking onder 2.7.5.)

In 'n onderhoud met Jacqueline Wesselius en Lambiek Berends (1984:10) noem Mulisch pertinent die voorsprong wat Nederlandse lesers het omdat hulle sy oeuvre se "landschap" ken. In Frankryk "word alleen dat eindpunt op tafel gelegd." Volgens Mulisch is lesers juis geïnteresseerd omdat 'n boek byvoorbeeld tipies Hollands is of tipies Russies soos in die geval van Dostojevski se romans. Dit is nie noodsaaklik dat 'n roman 'n tipies Afrikaanse

milieu moet hê om die leser se resepsie te evalueer nie. Dit sou werke van groot skrywers soos Dostojevski, Pasternak, Dickens, James Joyce om maar enkeles te noem dan teoreties vir die Afrikaanssprekende leser as “nie-resepsiemoontlik” etiketteer.

Die leser laat die skakel, naamlik die teks, in die outeur-leser-proses, toe om hom te stuur. De Rover (1978:169) maak die stelling dat die kommunikasieproses geslaagd is as die reaksie van die ontvanger beantwoord aan die intensie van die sender.

Mulisch (De Rover, 1985:142) beantwoord juis die vraag: “Wat ik wou is de verbinding maken tussen het heden en dat verleden. Het is altijd zo: heel ver weg de oorlog, en dan een hele tijd nijs en dan heb je het heden. En ik wou als het ware een ketting smeden naar die oorlog toe.”

In die Nederlandse literatuur neem Mulisch 'n unieke plek in. Die leser sal egter enige Mulischteks beter kan evalueer indien 'n studie van sy oeuvre gemaak is. Sy werk kan nie geplaas word in die tradisie van realisme waartoe meeste na-oorlogse literatuur gereken word nie. Kenmerkend van sy werk is die fantasie-inslag wat soms ook okkulties of kabbalisties is; sy beeldende taalgebruik en veral die sterk biografiese karakter. As gevolg van sy hoogs persoonlike interpretasie van die wêreld, die literatuur en die filosofie, is hy 'n omstreden figuur. Dit is waarskynlik só dat Mulisch as reële outeur baie sterker in sy oeuvre aanwesig is as byvoorbeeld André P. Brink (kyk hoofstuk 5). Nie alleen sy uitsprake ten opsigte van biografiese gegewens nie, maar die wyse waarop hy dit gedurig laat opduik in die tekste, bevestig die stelling. (Vergelyk byvoorbeeld *Voer voor psychologen*, 1961 wat as sleutel tot die interpretasie Mulisch se werk beskou word.)

De Rover (1980:4) maak die volgende uitspraak: “Het magisch-mythische vormt het grondpatroon van Mulisch' schrijverij.” Die vorme waarin die magies-mitiese vergestalt word, kan die ontwikkeling in sy werk aandui.

Die jare 50, 60 en 70 loop min of meer parallel met die drie periodes in Mulisch se skrywerskap.

Gedurende die eerste periode wat begin met die verskynning van *Archibald Strohalm* (1952) vertoon die romans en kortverhale 'n vermenging van mitologiese en magiese motiewe. Die alledaagse en triviale word voortdurend verbind met die wonderbaarlike. Die naam Archibald Strohalm verloor die hoofletters na 'n mistieke ervaring. Hy is 'n gewone man wat besluit om 'n poppekasvoorstelling te gee wat meer sal doen vir die toeskouers as dié van Ouwe Opa en sy seun (karikature van die Christendom). Die publiek beskou hom as

gek. Sy nuwe taal word as 'n wartaal ervaar. Strohalm voer 'n Prometheusgeveg teen die konvensionele wêreldbeeld (Gomperts, 1982:20). Die enigste uitvoering wat Strohalm onderneem, is gebaseer op die Sisyphusmite, die vergeefsheid en sinloosheid van die lewe aldus Gomperts (1982:21). Die enkeling versus die gemeenskap is 'n tema wat reeds hier begin.

Mulisch as skepper van mites is reeds in *Archibald Strohalm* aanwesig. Strohalm kry mitiese proporsies as hy die falende kunstenaar voorstel as: "die moet mislukken om zijn schepper het slagen, mogelijk te maken. Hij is de 'strohalm', waarmee de schrijver zich aan het leven kan vastklampen en ofschoon boordevol ideeën, toch een zeer droevige verschijning, die niets tot stand brengt, een *charlatan*, die niet waar kan maken wat hij belooft" (Gomperts, 1982:19). Mulisch (1961:30) sê dat *Archibald Strohalm* ontstaan het uit 'n terapeutiese nood.

Strohalm sonder hom af, bedank sy werk en verbreek alle bande met die verlede. Hy sien visioene, hy wil die tyd terugstel; hy worstel met die taal en probeer 'n abstrakte taal met getalle konstrueer. En soos ander profete, word hy en sy poppekas ook nie begryp nie.

In *Chantage op het leven*, 1953 kom die identifikasie God- Mulisch, as die skrywer deur sy skrywe 'n sterweling wil red.

Ook in *Het mirakel; episoden van troost en liederlijkheden uit het leven van die heer Tiennoppen* (1953) kom die Mulischmotiewe voor, naamlik vergoddeliking, skuld, sekualiteit, identiteit en sy verhouding tot die vader en die moeder.

Hierdie motiewe word vergroot tot byna kosmiese proporsies in *Het zwarte licht* (1956). In sy drome en momente van verdwasing beleef Akelei die belangrikste episodes uit sy jeug. Die leser kry dus insig in die hoofkarakter. Die vernietigingstema word verweefd aangebied in die selfmoord van Marjolien en die verandering van Akelei. Liefde en verraad kom ook voor op beide feeste en Akelei word daardeur getref. Akelei beleef in die grensgebied tussen waansin en "normaal" lewe die ondergang van die wêreld. Nie alleen word die swartheid as simbool van ondergang gebruik nie, maar Akelei word as enkeling uitgebeeld. "De occulte relatie tussen fantasie en realiteit is de grondslag gebleven van het post-logische denken van Harry Mulisch" (Gomperts, 1982:32).

Mulisch (1961:109) onthou "aan de wand een hoge, staande klok van zwartgelakt hout." Later besef hy (1961:110) "en nu begreep ik het plotseling: het hele drama van Akelei was

terug te brengen tot een drama van die tijd.” “Zo schrijft een verhaal zichzelf, en de schrijver noteert, – met een kristalhelder bewustzijn van de *vorm*” (1961:111).

Die bundel *De versierde mens* (1957) bevat sewe verhale met die nou reeds bekende motiewe. Die wêreld waarin Mulisch die verhale situeer, is die waarneembare werklikheid. Die handeling en die denke kan egter nie onderskei word nie. Die herkenbare werklikheid van “Wat gebeurde er met sergeant Massuro?” is die oorlog in Nieu-Guinea, maar die simbolisering van skuld loop uit op die “verstening” van die mens in die situasie waar hy gruweldade in die oorlog moet bedryf. Die versteende Massuro blyk die resultaat van ’n proses van godwording te wees, veroorsaak deur ’n chemiese reaksie tussen liggaam en gees. “De chemie is hier tot alchemie geworden, tot die wetenschap die zichzelf overstijgt in een niet meer te bevatten wonder. Wetenschap (het onderzoek van het leven) en mythe (de verstening) zijn hier met elkaar verbonden” (De Rover, 1980:6).

In “Keuring” word ’n dienspligtige soldaat gekonfronteer met alle vorme van vernietiging. Hy wil God word. Die waarneembare werklikheid is Mulisch se eie ervaring (1975:99). Mulisch kan as ’n anti-militaris bestempel word wat teen elke vorm van geweld gekant is.

Hierdie eerste periode word afgesluit deur Mulisch se tweede groot roman, *Het stenen bruidsbed* (1959). Die roman het ’n realistiese en ’n mitiese laag. Die realistiese laag bevat die geskiedenis van Norman Corinth wat dertien jaar na die Tweede Wêreldoorlog ’n kongres in Dresden bywoon. Hy was een van die geallieerde vlieëniers wat in 1945 die stad vernietig het — ’n sinlose daad want Hitler was al reeds verslaan. ’n Onbegryplike daad is die vernietiging van die mense wat uit die puinhope die rivier ingevlug het. Hy het ’n kort seksuele verhouding met die gids, Hella Viebahn. Die verhouding het met normale liefde niks te make nie. Dit is ’n bronstige daad wat gelyk gestel word aan die bombardement van Dresden.

Die mitiese laag bevat die Homerieuse sange. Die verwoesting van Dresden word verbind met die verwoesting van Troje en Rome wat brand. Corinth en Hella se name verwys na die klassieke mitologie. Corinth het “heimwee naar het heden” (Mulisch, 1959:74) en voel “een onder Agamemnon gesneuveld Griek, die nog leeft” (Mulisch, 1959:105). Historiese gebeure en die klassieke mitologie word verweef. Hier ervaar die leser: Troje is Helena is Dresden is Hella. Die simboliek word ook gevind in Hella (Grieks) — Viebahn (Germaans); Norman (Germaans) — Corinth (Grieks).

Omdat fiksie en realiteit nader aan mekaar kom as in sy vroeëre werk, beskou kritici dit as die begin van sy tweede fase, naamlik die fase van die realiteit.

In hierdie roman begin Mulisch se okkulte belangstelling in syfers deurskemer. Norman Corinth se naam bestaan uit dertien letters. Dit is dertien jaar gelede wat hy oor Dresden gevlieg het, waar Napoleon in 1813 'n slag lewer. Dresden is op 13 Februarie 1945 verwoes.

Voer voor psychologen (1961) is eintlik 'n sleutel vir die interpretasie van Mulisch se werk. "Met de titel van zijn boek heeft Mulisch niet alleen een uitdaging gericht aan de uitpluizers en uitleggers van zijn persoonlijkheid, maar ook het besef uitgedrukt van zijn eigen verbijstering over zichzelf" (Gomperts, 1982:44). "Zelfportret met tulband" het dit veral oor die skrywerskap en sy verhouding met sy vader, laasgenoemde se dood en sy afskeid van sy moeder.

Sy werke gedurende hierdie tweede periode, naamlik die jare sestig, is veral maatskaplik betrokke: Eichmann, die Provo-opstand en die Kubaanse revolusie. Hoewel Mulisch 'n verslag skryf in *De zaak 40/61* bly dit nie 'n blote verslag nie, omdat hy steeds na die mens en sy dryfvere soek. Gomperts (1982:49) beskou die werk as 'n getuenis van betrokkenheid by die hedendaagse probleme van moraal en politiek. Dit is 'n indrukwekkende verslag, omdat die gruwels van die Jode-uitwissing oopgevlek is, en veral gewys is op die gevolge van 'n amptenaar wat gebonde gevoel het deur sy eed en alle opdragte uitgevoer het. "Wie de andere boeken van Mulisch kent, weet dat de verwerking van realiteit een van de dringende problemen van zijn schrijverschap is. Hij combineert een bijzonder scherp waarnemingsvermogen, waarmee hij een aanzienlijke dosis werkelijkheid aantoon, met de onweerstaanbare neiging om voortijdig (vóórdat de waarneming voltooid is) in een fantasiewereld te vluchten" (Gomperts, 1982:46). Langsamerhand kom die breuk tussen realiteit en fantasie.

De toekomst van gisteren (1972) toon die ontmaskering van die revolusionére hoop en kyk vooruit na die neo-romantiek. In hierdie werk is reeds sprake van die drie van Breda en Willy Lages, wat weer neerslag vind in *De aanslag*.

Die derde fase word ingelui deur *De verteller* (1970). Verbeelding en die magiese vorm keer terug. "Terug naar de 'verbeelding', de mythe is gescheiden van de realiteit en definitief ondergebracht in het schrift, dat is de ontwikkeling in de derde periode, die van de jaren 70" (De Rover, 1980:11).

Twee vrouwen (1975) het as tweede laag ten opsigte van die betekenisniveau, die mite. Die moeder-, vaderbeeld, seksualiteit, die dood en die onderwêrelde, maar veral die tydraaisel verwys na die Oidipusmite. Ook in *Oude lucht* (1977) is Arnold gebeeld as 'n Oidipusfiguur op soek na sy verlede.

De aanslag (1982) het verbande met Mulisch se eerste novelle *Tussen hamer en aambeeld* as verantwoordelikheid en skuld en die enkeling teen die gemeenskap as temas gebruik word. Die psigologiese betekenislaag steun weer eens op die Oidipusmite.

Nie net 'n kennis van die tendense van sy oevre kan die ondersoeker se verwagtingshorison beïnvloed nie, maar ook veral 'n kennis van sy lewe en sienings, omdat Mulisch se werk 'n sterk outeursgerigte karakter het.

Sy outobiografie, *Mijn getijdenboek* (1975) begin met die stelling dat "alles met alles samenhangt" (1975:7). In hierdie outobiografie verwys hy spesifieker na sommige insidente uit sy jeug wat neerslag vind in sy oevre. Feitlik die identiese woorde eggo byvoorbeeld in *De aanslag* (p.109): "Ook het afgrenzende moet steeds afgegrensd word; maar de taak is hopeloos, want alles raakt alles in de wereld. Een begin verdwijnt nooit, zelfs niet met het einde."

'n Verdere stelling wat hy maak wat myns insiens sy oevre tipeer is die volgende (1975:100): "Iedere schrijver werkt natuurlijk met het materiaal, dat zijn leven hem verschaft, want hij heeft niets anders; zijn ervaringen en zijn verbeelding gaan steeds nieuwe combinaties aan en leiden zo tot zijn oevre. Maar ik heb bovendien van meet af aan die behoeftte gehad, mijn leven ook zonder veel omwegen als *mijn* leven op papier te zetten; — vandaar nu dit stripverhaal weer, en vandaar ook de vele verwijzingen er in. Ik beschouw mijn levensloop als een bron van inzicht, een *fons vitae*, en zo zou iedereen tegenover zijn verleden moeten staan. Wanneer de gebeurtenissen eenmaal verleden zijn geworden, zijn zij niet meer toevallig maar voor eeuwig onverwoestbaar, — mocht de god ergens leven, dan is het in de geschiedenis."

Mulisch wys deurgaans in *Mijn getijdenboek* op werklike insidente wat hy gebruik het in sy oevre. In "Zelfportret met tulband" word na hulle skeel tuinman verwys (p.43); die egskeiding van sy ouers (p. 52); 'n vliegtuig wat hy op die solder gebou het (p. 58); die betekenis wat Roggeveens se boek *De avonturen van Bram Vingerling* op hom gehad het (p. 62); 'n besoek aan sy vader in die laaste konsentrasiekamp (p. 89); sy siening oor die seksuele aantrekkinskrag tussen man en vrou (p. 91).

In *Het seksuele bolwerk* (1973) is daar verwysings na Martha. Martha was deels verantwoordelik vir die egskeiding van Mulisch se ouers. Hy beskryf die invloed van Wim Exel, "een demonische figuur uit Amsterdam, gnosticus van beroep" (1975:107).

In *Voer voor psychologen* (1961) verwys hy na die verband tussen Bram Vingerling se elixir om onsigbaar te word en sy skeikundige furie en latere skrywery (p. 74); en Exel se invloed (p. 107).

Die catastrofiese Dolle Dinsdag van 5 September 1944 in Nederland toe gemeen is dat die bevryding aangebreek het en hy en sy vriend so fees gevier het dat hulle nie kon eksamen skryf nie, en die daaropvolgende “hongerwinter” vind neerslag in *De toekomst van gisteren*” (1972) en later in *De aanslag* (1982).

Die aand van die 4de Mei 1944 toe hy byna doodgeskiet is, die hongerwinter, die aankeer van die NSB-ers, die huilende “moffenhoeren” figureer in *De verteller verteld*, 1970. Sy aankoms in Amsterdam om kole te gaan haal, is ’n blywende herinnering: “Toen wij Amsterdam binnereden, reden wij een stad op een andere planeet binnen... Op een of andere manier onderging ik de desolate, uitgebrande aanblik als DE WAARHEID, waar alles vroeg of laat eindigt. *Het stenen bruidsbed* houdt zich bezig met deze kant van die zaak” (1975:68).

Baie ander jeugervarings vind ook weerklang in sy werk. Sy kommentaar by ’n foto van homself en sy ma is: “Op dezelfde plek voor het behang met de paradijsvogels: Oidipus en de Sphinx” (1975:43). Beide is herhalende motiewe in sy oeuvre.

Sy belangstelling in die wetenskap, eksperimente, sterre, sy fossielversameling word herkenbare gegevens in sy werk, byvoorbeeld die fossiele (hagedissen) speel ’n unieke rol in *De aanslag*. Dit is opvallend dat tyd en berekening reeds vir Mulisch se vader van belang was. Dié kon byvoorbeeld sê dat op 2 September 1955 hy en sy twee susters saam presies 200 jaar was. Mulisch het ook pret met syfers. Op ’n gegewe tyd was die Tweede Wêrldoorlog presies 27 jaar, 26 maande, 25 weke, 24 dae, 23 uur, 22 minute en 21 sekondes verby. Óf: Mulisch is nou so oud as vader was toe eersgenoemde op 12 gaan toelatingseksamen skryf het. Óf: in 1951 was hy die helfte van sy ouderdom van tans (\pm 1974). Die leser wat dus ’n kennis van Mulisch se agtergrond en uitsprake het, vind hierdie aanwending van die biografiese ’n ekstra leesdimensie, antisipeer dit en geniet dit. So byvoorbeeld word die eienaardigheid in *De aanslag* (1982:238) gereflekteer: “Peter... voorgoed zeventien; zou nu vierenvijftig zijn geweest. Meer dan aan zijn eigen leeftijd ontleende hij aan die rekensom het besef, hoe lang het allemaal geleden was.”

Ten slotte: in *Voer voor psychologen* (1961) gee Mulisch ’n opvatting van sy skrywerskap: “Het oeuvre van een schrijver is, of behoort te zijn, een totaliteit, één groot organisme, waarin elk onderdeel met alle andere verbonden is door ontelbare draden, senuwen,

spieren, strengen en kanalen, waardoor onderling voeling gehouden wordt en geheimzinnige berichten heen en weer worden gezonden, stromingen, seinen, kode... Raakt men ergens aan, ergens anders reageert het; een kolossale bloedsomloop is er in gaande, en een alles omvattend stofwisselingsprocess, geregeerd door haast onvindbare klieren, en in het midden: de *hypofyse*, voorgoed onzichtbaar. Het oeuvre is het *nieuwe lichaam* van de schriiver, – een lichaam dat hij zichzelf geschapen heeft, hechter, duurzamer dan het welk hij van zijn moeder heeft meegekregen” (1961:108).

Die ingeligte leser sou dus meer niveaus in *De aanslag* kan ervaar as hy nie bloot met sy resepsie van 'n roman onder hande te hê, gewapen is nie, maar op die hoogte is van die oevre en veral die skrywer se uitsprake. In *In contact met het werk van moderne schrijvers* (Weck red, 1971:87) word beweer dat Mulisch reeds in 1952 aan 'n manuskrip oor die gracieverlening van die drie van Breda en van die Duitse oorlogsmisdadiger Willy Lages gewerk het. Die manuskrip *Gratie voor de doden* word egter nooit voltooi nie. Hieruit kom egter drie werke voort, naamlik *De toekomst van gisteren*, *Het stenen bruidsbed* en *De zaak 40/61*. Hierdie werke het die Tweede Wêreldoorlog en die nasional-sosialisme as onderwerp. Dat die tema egter nog by Mulisch gespoek het, is duidelik as dit wel in *De aanslag* gestalte vind.

Nog 'n bydraende faktor tot die leser se verwagtingshorison is die literêr-historiese periode waartoe die gelese teks behoort.

Dit is bekend dat “de nieuwe literatuur maar moeizaam zijn weg vond naar het grote publiek” (Anbeek, 1988:64). Die vyftigerjare is nog 'n tydperk van populêre oueurs soos Anne de Vries, Jan de Hartog, Ina Boudier-Bakker, Piet Bakker, ensovoorts. Daar is 'n kloof tussen die literêre kritiek en die algemene publiek. Reve en Hermans word wel reeds deur die kritici as belangrike oueurs beskou.

Gedurende die sestigerjare is Hermans, Mulisch en Reve se werk in aanvraag. Anbeek (1988:67) skryf die plotselinge styging in die verkoop van die jonger skrywers se werk toe aan die ontstaan van 'n nuwe publiek van jonger lesers. Dit is ook opvallend dat meer kinders op skool beïnvloed word deur jong onderwysers. Die einde van die vyftigerjare is welvarende jare in Nederland. Daar is meer geld vir boeke. In hierdie tyd lewer Mulisch 'n waardevolle bydrae tot die sirkulasiesyfer van die Uitgeverij De Bezige Bij. Sy idee is om *Het stenen bruidsbed* in die Amerikaanse tipe “paperback” uit te gee. Dit beteken 'n vaste formaat en word genoem *Literaire Reuzenpockets. De avonden* (Reve 1962) verkoop nou skielik 4 000 eksemplare in vergelyking met die 900 van die vorige uitgawe wat die konvensionele swaarwigtige voorkoms gehad het.

'n Kenmerk is dat die na-oorlogse literatuur nie godsdienstig is soos voor die oorlog nie. "De jonge lezers grijpen onverdeeld naar deze a-religieuse literatuur. De rol van die levensbeschouwelijke critici word in die jaren sestig steeds geringer, omdat zij de aansluiting met de moderne literatuur missen" (Anbeek, 1988:68).

Boekwinkels verander van karakter. Dis nie meer die stywe eerbiedwaardige winkels nie, maar inloopwinkels waar 'n leser ongehinderd kan rondkyk. Die *Literaire Reuzenpockets* se omslag het hulself dadelik bekend gestel as moderne literatuur. Die kunstenaar Karel Beunis se abstrakte omslagontwerpe het die reeks 'n tipies eietydse aansig gegee. Die omslag van *Het stenen bruidsbed* is 'n negatief van die verwoeste Dresden. Romans beantwoord nie meer aan die volgende beskrywing nie: "Kloeke exemplaren, gebonden in zwaar, maar ze stonden dan ook in een eikenhoutkast of iets anders dat na de atoombom beslist nog op zijn plaats zou staan." (Anbeek, 1988:69). Selfs op middelbare skool word Mulisch en Claus gelees.

Ouer lezers word nie in die jare vyftig tot tagtig "opgevoed" om die bepaalde letterkunde te lees nie, maar 'n nuwe generasie vind aanklank by die vernuwing. "De jonge prozaïsten worden eerst met enig afgrijzen ontvangen, daarna door de kritiek gewaardeerd en ten slotte, na weer een aantal jaren, vinden ze ook een leespubliek... een nieuwe literatuur, een die die verwachting van die lezers radicaal doorkruist, heeft tijd nodig" (Anbeek, 1988:69).

By die lezers het daar vanaf 1945 'n verskuiwing van norme en waardes plaasgevind. Dit geld veral die formele aanbieding en die tematiese. Die deurbreking van taboos het grense verskuif en na 'n tydjie beskou die grootste gedeelte van die publiek die bepaalde veranderings as vanselfsprekend.

J.J. Oversteegen, redakteur van die gesaghebbende tydskrif *Merlyn* (1962-1966) herken reeds in 1971 die tendens tot defiksionalisering. Daarmee bedoel hy dat die literatuur van die verbeelding geleidelik vervang word deur die literatuur van feite. Nes in Amerika was daar 'n verskuiwing van "fiction" na "faction". Dit geld veral die werk van Reve en Mulisch. Na *Het stenen bruidsbed* (1959), wat as sentrale gegewe die Amerikaanse bombardement van Dresden het, het Mulisch geen verhalende prosa geskryf nie totdat *Twee vrouwen* in 1975 verskyn.

Mulisch is betrokke by die sosiale, politieke en kulturele veranderinge wat in die jare sestig in Nederland voltrek word. Maar dit is ook Mulisch wat in 1972 (*De toekomst van gisteren*) die neo-romantiese restourasie aankondig.

In bogenoemde werk is daar moontlik dié vooruitskouing na *De aanslag*: "Het is mijn overtuiging, dat de tweede wereldoorlog tot het einde der tijden een oriëntatiepunt zal blijven" (1972:9). Hierin word die drie van Breda se vrylating en veral Willy Lages s'n gekritiseer; gegewe wat terugkeer in sy oeuvre.

Die leser ervaar die terugkerende motiewe ook in *De aanslag*, naamlik fantasie (byvoorbeeld die twee drome van Anton), simboliek (byvoorbeeld Apollolaan waar hy gaan woon), die apokaliptiese (die as-beeld), die biografiese (Anton se belangstelling in die sekstant en die sterre), mitiese (die Oidipusmite), die enkeling versus die gemeenskap (Anton wat totaal los van die politieke ontwikkeling staan), die kwessie van skuld (wie is skuldig; die besetter, die versetman, die handlanger of die toeskouer?), liefde en vernietiging (byvoorbeeld Takes en Truus se verhaal).

De aanslag sluit aan by Mulisch se ander werk oor fascisme, die Duitse verlede, die Tweede Wêreldoorlog (byvoorbeeld *Het stenen bruidsbed*, *De zaak 40/61* en *De toekomst van gisteren*).

Ook die filosofering oor tyd is 'n bekende Mulischeienskap en word deur Anton gereflekteer.

Wanneer die leser dus gekonfronteer word met die teks, sal sy reaksie beïnvloed word deur sy kennis van en opvatting oor die genre, die ander werk van die skrywer of sy tydgenote. Die leser pas dan die teks in sy literêre verwagtingshorison in. Die sosio-kulturele verwagtingshorison van sy lewenservaring (die teenstelling, fiksie-werklikheid) kom ook aan die bod. Dit is egter belangrik om ook buite-literêre faktore, soos die invloed van die media, in gedagte te hou. Kritieke kan 'n leser beïnvloed. (Vergelyk met bespreking onder 2.3.3.)

- Alles raakt alles in die wereld. (Van Deel, [*Trouw*] 1982:7);
- Nieuwe sterke Mulisch. (Ossynt, [*De Standaard*] 1982:11);
- De charme van zorgvuldig geformuleerde raadsels. (Mertens, [*De groene Amsterdammer*] 1982:7);
- De bloedbruiloft. (Fontaine, [*Hollands Maandblad*] 1984:15-20);
- Wie is schuldig: de bezetter, de verzetsman, de handlanger of de toeschouwer? (Anon., [*Hervormd Nederland*] 1982:12);
- *De Aanslag*: hoe Harry Mulisch die waarheid weet te verhullen. (De Moor, [*De Tijd*] 1982:9).

Kritici rig wel meningsvorming maar in hierdie studie gaan dit veral om die geslaagdheid van die roman as literêre werk. Kritici se menings kan die leeservaring wel soms verruim. Die verskillende leesniveaus maak die boek vir soveel lesers aanneemlik, soos die verkoopsyfer en die reaksies wel aantoon. Die literêre teks is 'n eenheid waarin "alles met alles samenhangt" (Mulisch, 1975:7). De Rover (1985:13) wys daarop dat die meeste romans die leser aktiever tot die lê van verbande. Die leser moet dus die tekselemente in samehang met mekaar lees. Sodoende betrek die literêre teks die leser in die medekonstituering van 'n totaalbeeld. 'n Moontlike totale interpretasie is egter nie 'n gedagtelose kombinasie en inmekaarskuif van tekselemente tot groter geheel binne 'n teks nie. Dikwels sal die leser in sy interpretasie van 'n ruimere konteks as net die blote teks moet uitgaan. Die leser sal sy kennis van die werklikheid, waartoe ook dié ander werk van die outeur behoort, moet in werking stel.

Dit beklemtoon die fiksie-werklikheidsnorm wat geld by die verwagtingshorison. Spanning word deur die leser ondervind as hy moet besluit of die gegewe waar is of nie. (Kyk bespreking onder 2.7.5.)

Mulisch (1961:75) self onderskryf hierdie stelling: "Niet de schrijver, de lezer moet fantasie hebben. De lezer is niet de toeschouwer van een toneelstuk, maar de akteur die alle rollen uitbeeldt... De schrijver levert tekst — maar een artistiek werkstuk wordt het pas door het talent van de lezer."

In 'n onderhoud met De Rover (*in De mytische formule*, 1981:241) reageer Mulisch soos volg op die vraag of hy vir 'n ideale leser skryf: "Dat betekent dat er een ideale manier is om een boek te lezen. Daar geloof ik niet in... want dat zou betekenen dat er één goede interpretasie is en dat is een tegenspraak met die aard van literatuur." 'n Studie van sy oeuvre wys dat Mulisch se tekste verwikkeld is en die moontlikheid vir meerduidigheid aan die leser as spoorsoeker laat.

De Rover (1975:256-257) onderskei drie tipes menslike belangstellings wat deur die outeur gemanipuleer word, naamlik die *praktiese belangstelling* (emosionele betrokkenheid by die gebeurtenisse in die verhaal); die *kwalitatiewe belangstelling* (oorsaak engevolg, realistiese aanbieding) en die *intellektuele belangstelling* (die leser word gestimuleer om die dieper betekenis van verhaalmotiewe te interpreteer). In terme van Steyn (1988:286) word verwys na die naïewe (ongigeligte) leser wat slegs 'n emosionele belangstelling in die gebeurtenisse van die verhaal het. Kwalitatiewe belangstelling sluit aan by die waarskynlike leser wat op die periferie van die E-literatuur beweeg, terwyl die intellektuele belang-

stelling 'n tipiese kenmerk van die gesofistikeerde, ingeligte leser is. (Vergelyk met die bespreking onder 2.3.3.)

'n Ondersoek na die praktiese en kwalitatiewe respons van die ingeligte leser wat deur die teks gestuur word, word veral in die strukturele verhaalniveau onder 4.5 bespreek.

Die intellektuele belangstelling van die ingeligte leser soos hy kan reageer op die teks-sinjale word onder betekenisniveau (4.6) bespreek.

Jaap Goedegebuure (1982:14) kom tot dié gevolg trekking: "Wie *De aanslag* inmiddels gelezen heeft, sal zich misschien verbaasd afvragen hoe zo 'n eenvoudig verhaal tot zo 'n veelvoudige interpretasie aanleiding kan geven."

Die verwagtingshorison van die ingeligte leser word onder andere geskep deur sy kennis van die outeur se oeuvre, die genre van die kunswerk en die outeur se siening van "die werklikheid." In die kommunikasieproses: outeur-teks-leser is nie net hierdie drie elemente van belang nie maar ook die kanaal wat die outeur gebruik om die boodskap na die leser oor te bring. Vervolgens 'n bespreking van die kommunikasieproses.

4.4 KOMMUNIKASIEPROSES: OUTEUR-TEKS-LESER

Om die boodskap oor te bring na die ontvanger (leser) word gebruik gemaak van 'n uitgewer, boekwinkel, supermark, ensovoorts. Via dié kanaal vind die konfrontasie teks-leser plaas.

Die kanaal wat die boodskap van die ontvanger oorbring, sluit nie net die naam van die uitgewer in nie, maar ook die naam van die outeur en dit kan die leser beïnvloed om huis die boek te lees. (Die tipes lesers is onder 2.3.3 bespreek.)

Vervolgens 'n bespreking van die impak wat die naam Harry Mulisch op die leser kan maak. In hierdie geval kan van 'n gesofistikeerde leser gepraat word, omdat dié tipe leser veronderstel word wat 'n kennis van die Nederlandse letterkunde het. Daar is beredeneer dat in hierdie studie die term *ingeligte leser* gebruik word. Dit veronderstel 'n gesofistikeerde, intellektuele leser wat hom van die waarskynlike leser onderskei ten opsigte van 'n gebrek aan ideologiese oorheenkodering, 'n sensitiwiteit vir en 'n aktiewe betrokkenheid by die invul van oop plekke en die feitlik instinkmatige rekonstruering van die implisiële lesersrol. (Vergelyk Steyn, 1988:286.) Dié leser beskik oor "die innerlike

vermoë om die uitdagings van die literêre artefak te aanvaar en as gewillige en adekwaat toegeruste gespreksgenote sinvol te reageer in die daarstelling van 'n teksinterne gedetermineerde estetiese objek" (Steyn, 1988:286). Voeg hierby dié kwalifikasie dat die leser 'n kennis van die Nederlandse letterkunde het en so 'n gesofistikeerde leser lees die teks optimaal.

Dié tipe leser kan die teks uitdiep as hy 'n kennis van die sender (outeur) het en die teks in sy oeuvre kan plaas. Dit is veral relevant vir die werk Mulisch, omdat hy by uitstek dié outeur is wat biografiese gegewens in sy tekste inwerk. In *Mijn getijdenboek* (1975:7) sê hy ter inleiding: "Omdat het heelal in ruimte en tijd één reusachtige goulash is, waarin alles met alles samenhangt, is ook het 'materiaal' van ieder leven oneindig, ja, van ieder moment uit iemands leven."

Die ingeligte leser neem van resensies kennis omdat dit ook nuwe perspektiewe in sy leesaksie kan inbring. Steyn (1988:279) beweer dat 'n literêre werk se sukses in 'n groot mate afhang van die resensie wat dit van 'n erkende en bekende kritikus ontvang omdat hulle potensieel magtige meningsvormers is.

4.4.1 Die outeur

"Een werk waaruit nie méér komt dan de schrijver 'er in gelegd' heeft, is onder de maat en moet volgens visserijwet in het water teruggeworpen word" (Mulisch, 1961:80-82).

Hierdie stelling berei die leser klaar voor vir die tipe teks wat van Mulisch verwag kan word. Die verskyning van *Archibald Strohalm* (1952), wat bekroon word met die Reina Prinsen Geerligsprys, is duidelik nie 'n simplisties geskrewe roman nie; trouens dit het 'n komplekse struktuur. Van Gelen (1981:123) tipeer dit as 'n fragmentariese, boeiende, simboliese roman. Terwyl Gomperts (1982:19) dit as 'n unieke, maar veral *leesbare* teks ervaar.

Van Leeuwen (1970:151) sê van Mulisch, hy is "op zoek naar een nieuw punt van uitgang voor leven en kunst, een opstandige geest met melancholische ondergrond en een rijke fantasie, schreef in levendige, dichterlijke taal romans."

Die komplekse struktuur en fantasie is ook kenmerke van *De diamant* (1954), *Het zwarte licht* (1956) en verskeie bundels kortverhale. *De diamant* is weer 'n sterk, simboliese roman waarin 'n "heilsboodschap" gebring word in 'n gruwelverhaal van 'n reusagtige diamant (Van Gelen, 1981:123). Reeds op hierdie vroeë stadium word sy werk as talentvol beskou:

“Zijn bijzondere talent heeft zich al duidelijk ontplooid: grote taalvirtuositeit en een haas on-Nederlandse speelsheid, gecombineerd met oorspronkelijkheid van ideeën en fantasie.” (Van Gelen, 1981:123.) *Het zwarte licht* eindig in ’n hallusinerende beeld van die wêrelondergang. Hierdie apokaliptiese element is ook in enkele verhale van *De verzierde mens* teenwoordig. In 1957 word *De versierde mens* gepubliseer en lewerveral twee merkwaardige kortverhale, naamlik “Keuring” en “Wat gebeurde er met sergeant Massuro?” Van sy bekendste romans is *Het stenen bruidsbed* (1959) waarin oorlogsagressie en erotiek gelykgestel word. Die apokaliptiese elemente wat in sy werk teenwoordig is, is veel duideliker in *Het stenen bruidsbed*. Die vernietiging van Dresden gedurende die Tweede Wêreldoorlog was militêr gesproke, ’n sinlose daad. Hierdie gedagte staan sentraal in die roman.

In hierdie tydperk word sy werk verder bekroon met De Bijenkorf Literatuurprijs (1957), De Anne Frankprijs (1957) en De Visser Neerlandiaprijs vir sy drama *Tanchelijn* (1960).

Hoewel hy in 1961 De Athosprijs verwerf en De Vijverbergprijs in 1963 aan *De zaak 40/61* toegeken word, word die Sestigerjare gekenmerk deur ’n afwesigheid van romans. Essayistiese en outobiografiese werk is aan die orde van die dag.

Hy publiseer *Voor voor psychologen* (jeugherinnerings, 1961); *De zaak 40/61* (die Eichmannverhaal, 1962); *Bericht aan die rattenkoning* (Hollandse Provo-opstande van 1965-1966 in Amsterdam, 1966); *Wenken voor die jongste dag* (outobiografiese, politiese en satiriese stukke, 1967); *Het woord bij de daad* (’n simpatieke verslag van die Kubaanse revolusie, 1968). Veral laasgenoemde werk lok sterk kritiek uit in Nederland.

As politieke aktivis is Mulisch ’n omstrede figuur. Fens en Raat (1986:69) berig: “Hermans ridiculiseert de revolutionair Mulisch als volgt: ’En Harry Mulisch, die leidt de wereldrevolutie vanaf het balcon van de sociëteit De Kring, aan het Kleine Gartmanplantsoen.’” Gerard Reve noem hom ’n “gemotoriseerde relletjesvoyeur” (Fens & Raat, 1986:68), omdat Mulisch hom dan per motor na “de plaatsen pleegt te begeven waar iets te beleven valt.”

Over de affaire Padilla. Nwoord bij *Het woord bij die daad* verskyn in 1971.

Selfs oor *Bericht aan de rattenkoning* word in “Ter zijde” in *Vrij Nederland* beweer (Fens & Raat, 1986:69) dat die onluste in Amsterdam georganiseer is deur die Uitgeverij De Bezige Bij om Mulisch weer aan die skryf te kry.

Mulisch is aanvanklik 'n speelse kritikus van die samelewing, maar word geleidelik meer aggressief en ontwikkel tot een van die heftigste opponente van die Establishment. Mulisch het op hierdie stadium sy hoop gevestig op Marxisme. Van die Christendom verwag hy geen sosiale heil nie, trouens hy noem die Christendom die grootste skandaal van Europa. Hy steun ook guerrilla-taktiek (*Bericht aan die rattenkoning*). Hy steun Castro en val die kapitalistiese Verenigde State aan.

“De jaren zeventig gelden als de tijd van democratisering en radicalisering waarop de restauratie volgt van het achtste decennium” (Fens & Raat, 1986:69). Dit dui op 'n nuwe ontwikkeling in die samelewing, omdat geglo is die wêreld sal in die jaar 2000 vergaan. Hierdie kritici beweer dat dit ook in Mulisch se werk sigbaar is.

In 1970 verskyn *Die verteller of een idioticon voor zegelbewaarders* waaraan hy tien jaar gewerk het. Dit staan bekend as een van die mees kriptiese romans in die Nederlandse letterkunde. Die roman het nie net lesers in die duister laat tas nie, maar ook die kritici. Mulisch publiseer dus in 1971 *De verteller verteld* om sy bronne aan te dui en sy sienswyses te verduidelik. Die volle titel lui dan ook: *De verteller verteld. Kommentaar, katalogus, kuriosa en een catastrofestuk*.

Kritiek op Mulisch se werk is gereserveerd en reageer nie net op sy werk nie maar ook op die onbegryplike karakter van die skrywer. So beweer Lidy van Marissing in *Die Volkskrant*, 15 Desember 1972 (in Van Deel e.a., 1986:70) van *Het seksuele bolwerk*: “Zijn boek is gebaseert op effectbejag: een groot aantal seepbellen en in elke bel zie je Mulisch.” Ook in Parys is Mulisch beskou “als altijd de toeschouwer en filosoof-met-schone-handen” (Fens & Raat, 1986:70).

Uit Mulisch se werk van die jare sestig sal Anbeek en Goedegebuure (1988:83) se uitspraak wel ter sake blyk te wees: “Mulisch zocht toenadering tot de werkelijkheid uit engagement.” En soos geen ander in die na-oorlogse literatuur nie het hy rekenskap gegee van die sosiale, politiese en kulturele veranderinge wat in die jare sestig voltrek word.

Mulisch word beskou as die voorloper wat die einde van die kortstondige revolusie aandui en die neo-romantiek inlui. In 1972 verskyn *De toekomst van gisteren. Protokol van een schrijverij*. Op die laaste bladsy verskyn 'n herinnering wat die oorgang van die volgende decennium simboliseer (1972:252-253):

Voor mij uit op het trottoir liep een revolutionair in volledige gevechtsuitrusting [...]. Als een middeleeuwse toernooiridder liep hij door de verlaten straat. Eerst gooide hij toen zijn knuppel in de goot, even later zijn schild. Na een paar meter had hij ook zijn gebutste helm

losgewurmd en gooide hem weg. In zijn zakken vond hij nog een steen en liet hem achterloos vallen. Daarop, zonder te blijven staan, trok hij uit zijn hemd een stapel kranten, die hij de lucht ingooidde. [...] Daarmee was hij plotseling veranderd in een gewone jongen; hij kamde zijn haren, verwijderde met duim en wijsvinger het stof van die revolutie er uit, stak de kam in zijn binnenzak en liep fluitend verder – de nieuwe tijd tegemoet: die van de restauratie, die van de neo-romantiek, waarin ik nu schrijf, en waarin de linkse beweging zichzelf een prop in de mond heeft gestopt, en waarin over het Parijs van mei 1968 inmiddels ook al een *Toekomst van gisteren* te schrijven zou zijn.

In 1973 verskyn *Het seksuele bolwerk*. Dit gee 'n verslag van 'n baie persoonlike leeservaring, naamlik van die werk van W. Reich, 'n leerling van Freud. Mulisch self is nie beskeie om sy persoonlike ervarings in sy werke te verwoord of om daaroor kommentaar te lewer nie. Mulisch herken homself in Reich en glo onder andere ook dat seksuele vryheid volkome geluk bring. Deur die skryf van die boek is hy bevry van sekere jeugherinneringe. 'n Aanleidende incident tot die skryf van sy boek is volgens hom, 'n berig wat sy ma uit *The New York Times* aan hom gestuur het. Dit is 'n verslag van 'n partytjie wat hy sou gegee het om sy tweeduusendste "verowering" te vier (Van der Veen, 1976:56). Mulisch erken later dat hy verlos is, nie deur baie meisies nie, maar deur die geboorte van sy dogtertjie. Mulisch (Fens & Raat, 1986:71) se standpunt is dat die eksperimentele wat daar in die sestigerjare in die literatuur en die samelewning was, verdwyn het. In hierdie lig gesien, is dit dus duidelik dat *De verteller* 'n afsluiting van 'n tydperk is en dat Mulisch hom aan 'n meer konvensionele roman sal wy, naamlik "aan die maatschappelijke situatie van het moment" (Fens & Raat, 1986:71).

Met die verskynning van *Twee vrouwen* (1975) het hy, voorlopig altans, die essayistiese werke gestaak. *Twee vrouwen* is 'n meer tradisionele en leesbaarder roman. Aad Nuis (1976:35) noem dit "een voortreffelijk boek waarmee Mulisch dit seisoen met glans de eerste van de grote drie is geworden". Hierdie roman verskyn in die *Love Story*-era (E. Segal, 1970). In Nederland verskyn soortgelyke romans, naamlik *Turks fruit* (Wolkers, 1969); *Het jaar van die kreeft* (Claus, 1972) en *In liefdesnaam* (Van der Veen, 1975). *Twee vrouwen* wat oor 'n lesbiese verhouding handel, word nes die ander romans ook verfilm. Die kritiek is wel dat die romans soms sentimenteel is maar "anderzijds staan zij door een geraffineerde onderliggende structuur een lectuur toe die dieper graaft" (Fens & Raat, 1986:72). Veral die "dubbelstructuur" van *Twee vrouwen* imponeer.

Oude lucht (1977) bevat drie verhale. Die Oidipale tema wat ook in *Twee vrouwen* figureer, kom hierin voor.

Mijn getijdenboek (1975) het as inleiding 'n belangrike uitspraak wat vir die leser van Mulisch se werk verhelderend kan wees. "Omdat het heelal in ruimte en tijd één reusachtige goulash is, waarin alles met alles samenhangt, is ook het 'materiaal' van ieder leven

oneindig, ja, van ieder moment uit iemands leven.” Mulisch duif in hierdie autobiografie aan hoe ervarings in sy lewe gestalte vind in sy oeuvre.

De compositie van de wereld (1980) is ’n filosofiese roman wat veel kritiek uitgelok het. Meeuse (1982:310) besluit so oor die werk: “*De compositie van de wereld* – hoe kwetsbaar ook als universeel systeem – maakt op verrassende wijze de wezenlijke eenheid zichtbaar van filosofie, kunst en religie in een strategie van het denken, die het wetenschappelijke denken niet als uiteindelijke norm aanvaardt maar het incorporeert.” Ook Fens & Raat (1986:73) skryf dat daar toenemende waardering en begrip is vir die besondere aard van Mulisch se skrywerskap wat geen grense erken tussen kuns, filosofie en wetenskap nie. Aan hierdie grootse filosofiese werk het Mulisch dertig jaar gewerk.

Hoewel *Het stenen bruidsbed* en *Twee vrouwen* allerweë as sy beste romans beskou is, het *De aanslag* (1982) alle verwagtings oortref. Een jaar na publikasie op 7 Oktober 1983 word die 200 000ste eksemplaar oorhandig aan Mulisch in die stadsaal van Haarlem, sy geboortestad. ’n Geslaagde film is ook van *De aanslag* gemaak.

Benewens romans, kortverhale, essays, reportages, dramas en filosofiese werke is Mulisch ook digter. In 1974 verskyn sy eerste digbundel, naamlik *De vogels*. In 1975 verskyn die tweede digbundel: *Tegenlicht*; 1976: *De wijn is drinkbaar dank zij het glas* en in 1983 *Egyptisch*. In die *NRC Handelsblad*, tipeer Wiel Kusters (1984:12) Mulisch se poësie as ’n intellektuele avontuur soos daar maar selde in die Nederlandse poësie belewe word.

Erkenning vir sy werk kulmineer op sy vyftigste verjaardag in die toekenning van Ridder in die Orde van Oranje-Nassau, 1977, De Constantijn Huygensprijs en die P.C. Hooftprijs word ook aan hom toegeken in 1977. In 1978 ontvang hy die Nederlandse Staatsprijs vir Letterkunde.

In teenstelling met dié van Gerard Reve, het waardering vir Mulisch se werk toegeneem in Nederland. Selfs Hermans wat twintig jaar gelede in ’n onderhoud met D’Oliveiraby die noem van Mulisch se naam uitgebars het van die lag en gesê het: “Dat is een imitator, die telt niet mee,” verklaar in 1981, “Toch vind ik hem als schrijver helemaal nie zo verwerpelijk als sommige andere lezers. Zijn verhaal *Oude lucht* vond ik mooi.” (Fens & Raat, 1986:73)

Van *Het stenen bruidsbed* verskyn vertalings in Duits, Noors, Deens, Sweeds, Engels, Amerikaans, Spaans, Italiaans en Frans. Ook *De aanslag* is vertaal in Frans, Duits, Amerikaans, Fins, Pools en Tsjeggies.

Met dié agtergrond paraat, kan die leser die kompleksiteit van Mulisch se werk op strukturele en betekenisniveau ervaar en nie net op die gebeureniveau bly steek in die leerservaring nie. Dié kennis kan die gesofistikeerde leser wel interesseer indien hy met 'n nuwe roman in 'n boekwinkel te doen kry en kan sy keuse om dit aan te skaf, beïnvloed.

4.4.2 Die uitgewer

Daar is onder 4.3.1 reeds verwys na die bewering dat die Uitgeverij De Bezige Bij die onluste in Amsterdam georganiseer het net om Mulisch weer aan die skryf te kry. So 'n bewering sal egter nie afbreuk doen aan die impak wat die oueur se naam op die titelblad maak nie. Trouens die feit dat 'n gevinstige uitgewery al Mulisch se tekste publiseer, duif op 'n mosie van vertroue in sy werk en kan huis die voornemende leser positief beïnvloed.

In die kommunikasieproses is die kanaal 'n belangrike skakel. Dit sluit egter nie net 'n skrywer se naam en uitgewer in nie maar ook die motto, uitleg en titel. Vervolgens 'n bespreking daarvan.

4.4.3 Outeursteks (motto, uitleg en titel)

Daar word in hierdie studie ondersoek ingestel in hoeverre die teks die leser kan aktiveer; op watter wyse tekselemente die ingeligte leser dwing tot die lê van verbande tussen die elemente en die verkryging van insae in die verbande in 'n groter geheel. 'n Bespreking hiervan vind plaas onder 4.5 en 4.6.

Die motto kan die voornemende leser beïnvloed. Veral die ingeligte leser sal die inwerking van die motto in die teks raaklees en interpreteer. (Vergelyk die besprekings onder 3.5.2, 4.5.5 en 4.6.3.) Die suksesvolle keuse van 'n motto word veral by terugskouing of by 'n herlees duidelik.

Sodra die leser die motto lees, word 'n verwagting geskep. "Overal was het al dag, maar hier was het nacht, neen, meer dan nacht." (c. Plinius Caecilius Secundus, Epistulae, vi, 16.)

Plinius was 'n ooggetuie van die uitbarstings van Vesuvius oor Pompeii. Hy beskryf dit in 'n brief aan Tacitus, die Romeinse geskiedskrywer wat daaroor verslag wil doen vir die nageslag. Sy oom was in bevel van die vloot en gestasioneer by Misenum. Die aswolk word só beskryf: "Its general appearance can best be expressed as being like a pine rather than any other tree, for it rose to a great height on a sort of trunk and then split off into branches." (Plinius, 1969:427)

In brief XX beskryf Plinius (1969:445) hulle vlug. "Many besought the aid of gods, but still more imagined there were no gods left, and that the universe was plunged into eternal darkness for ever more." Teen dagbreek die tweede dag was alles begrawe "deep in ashes like snowdrifts" (Plinius, 1969:447). As die leser dus uit kritieke en resensies te wete kom dat *De aanslag* oor 'n incident aan die einde van die Tweede Wêreldoorlog handel, word hier reeds gesuggereer dat die uitwerking daarvan met die uitbarsting en begrawing onder as van Pompeii, Stabiae en Herculaneum gelyk gestel word. Miskien nie net in die letterlike sin van die woord nie, maar ook die verassing van miljoene Jode en die geestelike vernietiging van massas mense, word gesuggereer.

Daar kan ook die parallel getrek word tussen Mulisch se skryfaksie en Plinius (1969:427) se uitspraak aan Tacitus: "The fortunate man, in my opinion, is he to whom the gods have granted the power either to do something which is worth recording or to write what is worth reading, and most fortunate of all is the man who can do both." Dit is interessant dat daar reeds in 79 n.C. sprake van die interaksie tussen skrywer en leser sprake is.

Al sou die leser nie dadelik die volle implikasies van die motto kan insien nie, is dit juis by 'n terugskouing dat die leser besef dat die reële oueur die motto kies vir verdere teksinterpretasie deur die leser.

Wat die tydstruktuur betref, lyk dit oppervlakkig beskou, asof die historiese chronologie die uitleg bepaal:

1945 - die laaste jaar van die Tweede Wêreldoorlog;

1952 - die oorlog in Korea;

1956 - die ineenstorting in Pole; skandale binne die Hollandse koninklike familie; die opstand in Hongarye en Fidel Castro in Kuba;

1966 - die Viëtnamese oorlog;

1981 - die historiese betoging teen atoombewapening in Amsterdam.

In die strukturele verhaalniveau onder 4.5 sal die spel en verweefdheid in tyd binne die historiese chronologie bespreek word.

In 'n gesprek met Jacqueline Wesselius en Lambiek Berends (1984:10) sê Mulisch van die bou van die roman: "Ik heb voor een discontinue vorm gekozen, vijf episodes waarbij ik aan het begin steeds vertel wat er inmiddels is gebeurd...Ik draag materiaal aan voor die lezer, die kan dan concluderen dat de gebeurtenissen die ik terloops vermeld, er eigenlijk wel al inzaten. Het boek vereist dus mischien wel enige zelfwerkzaamheid van de lezer, het wordt hem niet allemaal voorgekauwd." Dit is 'n eksplisiete verwysing na 'n gesofistikeerde leser.

Die uitleg is redelik eenvoudig. Die proloog gee 'n detailbeskrywing van die ruimte waarin die aanslag gaan afspeel en daar is reeds 'n vooruitskouing na 'n "catastrofe" (p. 7) "de geschiedenis van een voorval" (p. 8) en "een ingewikkeld vlechtwerk van golven" (p. 10). "De opvatting dat de toekomst zich volgens een bepaald patroon vanuit het verleden ontwikkeld heeft ongetwijfeld ook de keuze voor het in *De aanslag* gehanteerde perspectief bepaald" (Goedegebuure, 1982:14). (Vergelyk met bespreking onder 4.5.2.)

Die eerste episode (1945) beskryf in fyn besonderhede die gebeure voor en na die aanval – maar soos vertolk deur Anton, die twaalfjarige.

Die tweede episode (1952) het as oriëntasiepunt die oorlog in Korea en die aanmelding van vrywilligers vir die oorlog, maar die klem val op Anton se besoek aan mevrou Beumer en die lig wat sywerp op die gebeure.

Die derde episode (1956) het as raamwerk die ineenstorting van Pole, skandale in die koninklike familie, die opstand in Hongarye, Fidel Castro in Kuba. Die kern vir Anton is egter sy ontmoeting met Fake Ploeg en die ontnugterende besef dat Fake die aanslag uit 'n totaal ander perspektief benader.

Die vierde episode (1966) se steunpunt uit die geskiedenis is die Viëtnamoorlog en die reste van die Versetbeweging in Holland. Die hoofkarakter is meer gemoeid met die feit dat hy Ploeg se moordenaar ontmoet en eindelik Truus Coster kan plaas, haar lewensverhaal hoor en sy droom oor haar inboet.

Die vyfde episode (1981) se historiese brandpunt is die optog en betoging teen atoombewapening. Vir Anton val al die dele van die legkaart nou op hulle plekke. In die slothoofdstuk word die aanval en die finale probleme eindelik besweer.

Die ordening is funksioneel ook vir die leser omdat die sogenaamd rustige proloog reeds aansluit by die titel en motto: "Overal was het al dag, maar hier was het nacht, neen, meer

dan nacht,” as daar na die katastrofe verwys word. Die aanslag word beskryf en die “naspel” (episodes 3-5) belig wat gebeur het uit verskillende perspektiewe tot die “ontknoping” wat ook vir die leser ’n verrassende slot is. Dat die titel die aanslag beklemtoon, dui op die ingrypende kettingbreaksies wat die Januarie-aand se gebeure (soos beskryf in episode 1) op die lewe van Anton het. Booth (1969:198) merk ten opsigte van titels op: “It is interesting to note how much more importance titles and epigraphs take on in modern works, where they are often the only explicit commentary the reader is given.”

Die titel dui op ’n aanslag wat plaasvind, maar die leser ontdek reeds op bladsy 77 dat die gebeure “afgehandel” is: “De rest is naspel.” By ’n herlees besef die leser dat *De aanslag* eintlik handel oor die naspel van die aanslag en op die wyse waarop ’n ouerwordende Anton die traumatische ervaring en die invloed wat dit op sy lewe het, verwerk. Hy vergeet byvoorbeeld detail soos die uitnodiging na die onthulling van die monument vir die versetstryders.

Andersyds kan die leser ervaar dat Anton uit die perspektief van ’n volwassene sy jeugervarings opnuut beleef. Die verteller loop die tyd vooruit. Op bladsy 60 byvoorbeeld is Anton in Haarlem by die “Ortskommandantur.” Daar kry hy warm melk en drie snye bord. Die vooruitwysing is: “Nooit meer zou iets smaken, zoals dat toen smaakte. Ook niet de duurste diners in de beste restaurants ter wêreld, bij Bécuse in Lyon, bij Lasserre in Parijs . . . zo min als de kostelijkste Lafite – Rothschild of Chambertin kon tippen aan die warme melk van toen.” (Vergelyk met die bespreking onder 4.5.2.)

Die titel van *De toekomst van gisteren* skiet die leser te binne as hy besef dat *De aanslag* juis subtel beeld dat die oorlog steeds opduik, dat ’n onsekere, leë en selfs duistere toekoms gesuggereer word, dat Anton met sy gesig na die verlede gekeer staan terwyl sy rug na die toekoms gedraai is (p. 108).

Die absurditeit van Korteweg se beweegredes skok die leser tot verskerpte waarneming by die besef van die sinlose geweld wat eintlik na niks lei of geleei het nie. Die as-beeld wat deur die motto gesuggereer word, sluit die boek af. (Hieroor meer onder 4.6.3).

Tekssinjale, of soos De Rover (1974:252) dit ook noem “technische kodering” beïnvloed ook die leser. “Bij de ‘verpakking’ van zijn boodschap kan hij (die auteur) een aantal signalen meegeven.” So kan subtitels of selfs suggestiewe titels ’n leser beïnvloed. Die sinjale en kanaal (naam van auteur, uitgewer, ensovoorts) kan die leser beïnvloed, want die auteur en die leser staan nie los van hulle tyd nie. “De literaire tekst konfronteert

beiden en moet... object van studie zijn." (De Rover, 1974:267) Die titel en motto kan die leser stuur.

Kraayeveld (1983:240) wys daarop dat die tekssinjale of sturingstegnieke subjektiwiteit in die hand mag werk en dat lezers dus hulle eie visies daarop kan nahou. Die studie is nie besig met reële lezers nie, maar met die teks-leserverhouding. "Er is enige mate van vrijheid maar echte willekeur is volstrekt uitgesloten." (Kraayeveld, 1983:240)

De Rover (1985:10) haal aan dat Mulisch self in 'n onderhoud met die pers (*Vrij Nederland*, 1983, Okt. 15) gesê het dat *De aanslag* 'n ingewikkelde verhaal is wat hy eenvoudig vertel. Die sturingstegnieke van die implisiële oueur of organiserende vertelinstansie, lei die leser deur die teks. Die leser ervaar waarskynlik eerder die teenoorgestelde, naamlik 'n eenvoudige verhaal met 'n verweefdheid in aanbieding. Die verweefdheid duif nie op moeilike taalgebruik nie maar eerder op 'n inspeling van verskeie interpretasieniveaus. (Vergelyk die besprekings onder 4.5 en 4.6.)

Die leser van *De aanslag* word geleei deurdat definitiewe steunpunte verskaf word. Verder word op kundige wyse oop plekke gelaat omdat Anton uit die perspektief van 'n volwassene sy jeugervarings beleef. (Bespreking onder 4.5.2.) Die verskeie ontmoetings laat die leser afleidings maak, maar eers aan die einde word die finale openbaring gegee. Dit is dus heeltemal moontlik dat die emosioneel-betrokke leser (ook genoem die naïewe leser – vergelyk 2.3.3) bloot op die gebeurtenisniveau kan konsentreer omdat die "storie" (fabula) wel boeiend en interessant is. Die ingeligte leser (bespreek onder 2.3.3) is ontvanklik vir die sturingstegnieke in die teks. Vervolgens 'n bespreking van die strukturele verhaal-niveau (Kyk bespreking onder 2.7.)

4.5 DIE STRUKTURELE VERHAALNIVEAU

4.5.1 Inleiding

Die literêre teks is soos reeds aangedui by die bespreking onder 2.3 en 3.6 'n skakel in die kommunikasieproses oueur-leser en die leser kan hierdie teks op verskillende maniere benader. De Rover (1976) beweer dat 'n leser 'n teks opveral drie maniere kan benader, naamlik hy kan die teks lees asof die skrywer dit aan hom persoonlik gerig het, of as 'n blote berig van 'n onbekende aan 'n ongedresseerde of as wel nie aan dié leser spesifiekerig nie, maar deur die lees van die teks hou dit vir hom 'n betekenisvolle mededeling in.

Die skrywer beoog met publikasie van die boek om gelees te word. De Rover (1976:352) wys daarop dat die outeur alle sturingstegnieke sal aanwend om die leser te aktiveer tot die maksimale begrip van die teks sodat so 'n leser wel 'n evaluatiewe uitspraak kan lewer.

Vir begrip van die teks moet die leser 'n beroep doen op sy eie kennis nie net van die genrenorme nie, maar ook van die wêreld buite die teks. Die teks aktiveer die leser op verskeie maniere om verbande te lê, maar meesal moet die leser ook van 'n ruimer konteks uitgaan as net die konkrete teks vir sy analise.

Dan kom die werklike maar ook die implisiete (ideale, abstrakte) leser ter sprake. (Ver-gelyk Segers, 1978:15.) Lesers is ook onder 2.3.3 bespreek.

Enkele resepsiebegrippe kan aangewend word om die leser tot beter begrip en uiteindelike evaluering te bring sodat die blote gebeurtenisniveau nie die finale lees hoef te beteken nie.

Die manier waarop 'n leser 'n teks aangebied kry, is die strukturele verhaalniveau. Werkwyses op hierdie vlak sluit in die aanwending van perspektief, oop plekke, spanning (wat teksimmanent of teksekstern kan wees), herhaling (in samehang met gemelde herhalings of in samehang met ander tekselemente), werklikheidsopvatting, referensiële procédé's en parallelle wat gelê word.

Volgens Heemskerk (1983) ondersoek die resepsie-estetika die publiek se reaksie op literatuur, terwyl werkingsestetika die klem op die teks laat val. "De tekst oefen een werking op die lezer uit, die teoretisch met behulp van de tekststruktuur en de interne outeursintensie (implisiete outeur) vasgesteld kan worden. Het bepalen van deze theoretisch fixeerbare werking is opgave van de werkingsesthetica." Volgens Heemskerk is die oorkoepelende term resepsieteorie met bogenoemde twee begrippe as vertakkings. (Kyk bespreking 1.1.)

Die verskillende sturingstegnieke word vervolgens bespreek.

4.5.2 Oop plekke en perspektief

Die wisselwerking tussen oop plekke en teks is deel van die teksstruktuur. In die konkretisingsproses word die leser geleid deur die aanwysings en suggesties van die implisiete outeur. Heemskerk (1983:30) se bewering is egter: "Het cruciale punt in alle recepties is de vertelinstansie."

De Vriend (1978:40) sien in die gebruik van oop plekke twee funksies. In die eerste plek is dit deel van die instruksiekarakter van die teks. Die teks self aktiveer die voorstellingsvermoë van die leser. Dit hou in dat die leser nie volstrek vry is om te interpreteer soos hy wil nie – sy interpretasie kom tot stand as hy die instruksies volg wat die teksaanbod hom gee. Hier is reeds in bogenoemde twee paragrawe melding gemaak van: *aanwysings* en *suggesties* van die implisiële outeur en *instruksies* wat die teksaanbod aan die leser gee. Die sender domineer die kommunikasiekanaal in die literêre gesprek. Die illokusiehandeling sal geluk as die leser die boodskap realiseer deur die tekens in die teks raak te lees.

So 'n gespreksituasie kan byvoorbeeld ontstaan reeds by die lees van die proloog.

Sonder om op besonderhede in te gaan, is dit interessant om Ohlhoff (1984:62) se uiteensetting van taalhandelingsperspektief in 'n proloog na te gaan. Volgens Ohlhoff open die proloog 'n gesprek en die sentrale funksie van die opening is om die leser te wen en hom ontvanklik te maak vir die gesprek wat volg. Om dit te bereik word die taal op 'n spesifieke wyse aangewend. Die sprokiesagtige aanslag in die begin van die proloog lui soos volg: "Ver, ver weg in de tweede wereldoorlog woonde een zekere Anton Steenwijk met zijn ouders en zijn broer aan de rand van Haarlem." Verder op die eerste bladsy (p. 7) word reeds verwys na: "ook al voordat de catastrofe plaatsvind." Die retorikabeginsels vir die opbou van die proloog is aanwesig: *Docilitas* (naamlik die instelling van die ontvanger op die hoofsaak) is in bogenoemde sinne aanwesig en word versterk op die tweede bladsy (p. 8): "althans zo lang er nog thee was en koekjes waren, en dat is voor het begin van deze geschiedenis, die de geschiedenis van een voorval is." Die verwysings na die *Tweede Wêreldoorlog*, 'n *katastrofe* en die suggestie van hungerly wek *benevolentia* (simpatie). Ook die benaming *Buitengrust* gelees in die lig van die *katastrofe* en die *voorval* rig die *attentio* (die vooruitskatting van die tema wat die spreker en die leser raak).

As die primêre funksie van die proloog is om die gesprek met die leser te open en hom ontvanklik te maak vir die gesprek wat volg, word dit ook in die tekens op mikrovlak in die teks openbaar en die leser moet dit raaklees. Sodoende moet die leser die meerduidigheid in die volgende beeld in samehang met die gebeure wat volg, vertolk: "Dat vond Anton altijd het mooist: een man die naar achteren liep om iets naar voren te duwen, en tegelijk op dezelfde plaats bleef" (p. 10). By terugskouing sal die leser die parallel met Anton se lewe hierin sien.

Op dieselfde wyse word die ingewikkelde vlegwerk van golwe wat groei tot "een patroon, dat hij niet meer kon overzien" 'n heenwys na die gebeure wat volg. Die taalhandelings-

perspektief word funksioneel perlokusie as die leser reageer op die taalhandeling. (Vergelyk met 4.6.2.)

De Rover (1978:171) beweer dat oop plekke onder andere ontstaan as gevolg van perspektiewisseling, die invoer van ander verhaaldrade met ander personages, die afbreek van 'n verhaal op 'n spannende oomblik, die eksplisiete oproep van vrae sonder om 'n antwoord te gee, om maar enkele moontlikhede te noem.

Tweedens sorg die oop plekke vir die *Innenperspektief* van die teks. Volgens De Vriend (1978:40) is elke literêre teks self 'n "perspektivisch bouwsel." Bekende perspektiefdraers in die roman is die verteller, die personages (karakters) en die plot. Dié perspektief bied aan die leser oriëntasiepunte wat as 'n resepsievoorwaarde dien. Die leser moet dus standpunt inneem ten opsigte van die perspektiefstruktuur. Heemskerk (1983:31) wys daarop dat die oop plekke in die vertelinstansie in alle resepsies 'n direkte invulling vereis.

Roodt (1982:128) beskou ook die perspektief van die vertelinstansie as baie belangrik omdat "hy die teks 'orquestreer' en die leser se visie rig en lei: op die figure, die handeling-en tydsverloop."

In die eerste sin van die roman is die vertellershoek opvallend as die verhaal in die trant van 'n sprokie begin: "Ver, ver weg in die tweede wêreldoorlog woonde een zekere Anton Steenwijk met zijn ouders en zijn broer aan de rand van Haarlem" (p. 7). Die tyd (die Tweede Wêreldoorlog) en die ruimte (in Haarlem) combineer om die leser te betrek. Walrecht (1983:99) beweer: "Het lijkt wel een sprookje, dit begin; in ieder geval is het een echt vertellersverhaal dat die luisterraar/lezer direct in een bepaalde sfeer breng." Walrecht sien weerklank van *Karel ende Elegast* in hierdie begin. Die bekende aanhef van die proloog en ook die eerste hoofstuk ("Het was avond, rond half acht" p.15) skep 'n vertrouensverhouding tussen leser en verteller. Die verteller vertel só dat daar geen enkele rede is om hom nie te glo nie. Met behulp van selfs die kleinste details gee hy 'n beeld wat herkenbaar is.

Dit is opvallend dat die alomteenwoordige verteller dikwels die verhaaltyd vooruit loop. So 'n voorbeeld is op bladsy 20: "Tien of vijftien jaar na de oorlog werd de naam Anton weer mogelijk, wat op Musserts onbeduidendheid wijst; met Adolf is het nooit in orde gekomen. Pas als er weer Adolfs verschijnen, zal de tweede wêreldoorlog werkelijk achter de rug zijn; maar daarvoor is eerst de derde nodig, en dat wil dus zeggen dat het voorgoed uit is met de Adolfs." Die verteller loop die verhaaltyd vooruit, soos ook die geval is op bladsy 60. Dieselfde tipe opmerking deur die alomteenwoordige verteller op bladsy 60 lees

soos volg: "De Feldwebel trok een stoel naderbij en zette er een emaille kroes warme melk op en een bord met drie grote, ellipsvormige, donkerbruine boterhammen, besmeerd met iets in de kleur van matglas, — waarvan hij jaren later, op doorreis in Duitsland, naar zijn huis in Toscane, zou leren dat het ganzevet was geweest: *Schmalz*."

Op tipiese manier duik die biografiese dikwels op. Mulisch, die reële outeur, is die Haarlemse skrywer van wie Anton in 1953 'n boek koop (p. 82). In 'n gesprek met Grootenboer (1982:7) sê Mulisch: "Ik ben altijd de schrijver in mijn boeken." Die roman waarna verwys word, is *Archibald Strohalm*. Hierdie feite beïnvloed nie die gebeurtenis-niveau nie, maar die ingeligte leser maak 'n appèl op sy repertorium en put dus meer uit die teks. Die leidrade word verskaf en die leser kan die verbande lê. Op bladsy 16 word Anton se vader as "griffier by de arrondissementsrechtbank" beskryf. Mulisch se eie vader was gedurende die oorlogsjare 'n direkteur by Lippmann-Rosenthal en Kie. — bankiers wat verpligte ingelewerde Joodse besittings beheer het.

Die alomteenwoordige verteller gekies deur die implisiële outeur, berei die leser reeds in die proloog voor: "Ook al voordat de catastrofe plaatsvond, had Anton de naam 'Buitentrust' niet opgevat als de rust van het buitenzijn, maar als iets dat buiten de rust was" (p. 7) en "dat is voor het begin van deze geschiedenis, die de geschiedenis van een voorval is" (p. 8). Verder op bladsy 9: "Het leven zou zijn als zulke avonden, waarin hij vergeten werd, zo geheimzinnig en oneindig."

Aanvanklik word die gebeurtenis vertel vanuit die perspektief van Anton wat maar twaalf was en "elke keer probeerde Anton vast te stellen, hoe het zich nu precies voltrok, maar elke keer groeiden die factoren aan tot een patroon dat hij niet meer kon overzien" (p. 11).

Soms verbreek die verteller Anton se verhaal om te verduidelik. Hierdie perspektief is van belang vir die verdere handeling omdat die jong Anton se waarnemingsveld te beperk is om die gebeurtenis effektief te kan vertel of selfs te onthou. Hierdie perspektiefaanwending laat Anton se lewe eintlik 'n verstandheid aanneem. Die ingewikkeld netwerk van golwe waarvan reeds in die proloog sprake is, word simbool van sy lewenspatroon "dat hij niet meer kon overzien." Die nag van die aanslag voel hy "dat hij alles op slag ongedaan kon maken, zodat alles weer zou zijn als daarstraks, rondom de tafel met een spelletje Mens-erger-je-niet" (p. 34). Hy wil geen "historisch bewustzijn hebben" en wil geen belang hê in die buitewêreld en die politiek nie. Hy verberg die oorlog en die aanslag "ergens diep in hemzelf, en daar vrijwel hermetisch afgesloten" (p. 80). As hy Haarlem weer na sewe jaar besoek, voel hy soos iemand "die voor het eerst naar de hoeren gaat" (p. 82). Die aanslag het dus 'n aanslag op sy hele lewe geword.

Dié perspektief vorm die uitgangspunt vir die hele struktuur. Die “ingewikkeld vlechtwerk” van die golwe simboliseer die toenemende verwikkeldheid van die struktuur. Dit bring die interessante perspektief mee dat die hoofkarakter die gebeurtenisse deur die hede na die verlede herbeleef, en sodoende die onsekere toekoms beklemtoon. (Vergelyk met bespreking oor die funksionele taalhandelingsperspektief van die proloog soos vroeër in die hoofstuk bespreek is.)

Die eerste episode word gewy aan die aanslag en veral dan uit die kind van twaalf se perspektief. Informasie, byvoorbeeld oor die ontmoeting met Truus in die sel, is bekend aan die leser maar die hoofkarakter het later vanweë sy jeugdigheid geen helder herinnering hieraan nie. Dis egter nog ’n deel van die verstarring wat by hom intree as gevolg van die aanslag, want sy eerste vrou, Saskia, word sy vrou alleen omdat sy (onbewustelik) Anton aan Truus herinner.

Omdat Anton huis nie in wêreldgebeure belangstel nie, word episodes 2 (Korea), 3 (Hongarye), 4 (Viëtnam) en 5 (atoombewapening), hoewel hulle aan internasionale insidente gekoppel is, nie in detail beskryf nie. Die belangrikste vir Anton is die ontmoetings met mense uit die tyd van die aanval. Die tweede episode begin “De rest is naspel.” (p. 77.)

Dié perspektief lei tot ’n fyn spel waarby die leser betrek word. (Die boeiende is dat die leser dikwels meer weet, omdat die Anton soms al vergeet het.)

Die tweede episode is gedateer 1952 en word gekoppel aan die oorlog in Korea. Dit roep ’n bepaalde tyd en bepaalde omstandighede op. Anton is egter afsydig ten opsigte van wêreldgebeure en daarom skuif dié gebeure op die agtergrond as daar telkens ’n persoon wat by die aanslag betrokke was, opduik. Die historiese gebeurtenisse is aktief in die verhaal aanwesig. Die gesprek (dat alle oud-SS’ers van vervolging vrygestel sal word indien hulle na Korea gaan) by ’n vriend wat hy in Haarlem besoek, laat hom weer na die plek van die aanslag terugkeer. Ironies is die liedjie wat gespeel word, “Thanks for the memory . . .” (p. 86).

Mevrou Beumer herken hom en nooi hom in. Dis ook ironies dat sy gedink het Peter wou Ploeg help, terwyl hy eintlik die lyk voor hulle deur wou sleep – “*hier was de plek met het schadelijke onkruid geweest, terwijl zijn ouders nog hiernaast in 'Buitenrust' hadden gewoond*” (p. 99).

Hier hoor Anton wat sy ouers werklik getref het. Op bladsy 41 word dit uit Anton as kind se perspektief weergegee. “Hij verbeeldde zich dat hij toen verderop tussen de auto’s even

zijn moeder zag, met loshangende haren, en iemand die naar haar toe rende; er speelde zich daar iets af, maar er drong nauwliks meer tot hem door.” Die suggestie word gelaat en die leser kan die oop plek deur sy interpretasie vul. Hy word egter deur die teks geleei en die teks bevestig dit op bladsy 100: “Wat die doorgemaakt moeten hebben . . . Dat heeft je oom je toch verteld. Toen je moeder die kerel aanvloog . . . Eenvoudig afgemaakt, als beesten’ . . . Het was Anton of hij, van zijn nek tot zijn stuitje, een elektrische schok kreeg.”

Die verteller kompliseer dus die aanvanklike verstarring van Anton: “Het maakte zich los van alles wat er aan voorafging en er op zou volgden, snoerde zich in en begon de reis door zijn verdere leven, aan het eind waarvan het uit elkaar zal spatten als een seepbel, waarna het zal zijn of het nooit gebeurd is” (p. 32).

Die derde episode, 1956, staan in die historiese kader van die ineenstorting in Pole, skandale in die koninklike familie, die opstand in Hongarye en Fidel Castro in Kuba.

Anton word ’n narkotiseur. Sy gesindheid bly nog steeds afsydig. “Hy las veel — maar niet over de oorlog . . . ” (p. 109). Hy het die aanval so in sy onderbewuste begrawe dat hy nie kon begryp waarom ’n toneel uit Tsjekov se *Kersietuin* hom so aangryp en onthuts nie. Omdat die tyd vir hom as kind gestol het, onthou hy nie die identiese toneel met sy vader by die tafel en sy moeder wat oor die terras uitkyk net voor die aanval nie. Die noukeurige leser kan egter die verband lê. Die oop plek word deur die leser op grond van tekssinjale gevul.

De Rover (1975:253) beweer: “Het plaatsen van literaire teksten in een kommunikatieproces impliceert dat de relatie ouuteur-lezer primair een retorische relatie is: de ouuteur zal moeite doen zijn boodschap op de lezer over te brengen.” Bogenoemde incident staaf De Rover (1974:255) se siening: “Schrijvers kreëren scènes die bij analyse onnodig blijkten, behalve als ze dienen als hulp voor de lezer.” Die leser moet glo dat die insidente van die nag van die aanval vir Anton nie meer bestaan nie. Die betroubare verteller kan egter deur ’n volgehoue “inside view” (Booth, 1968:246) die leser lei tot betrokkenheid met die karakter.

Naby sy woonplek het die kommunis Felix Meritis die party se hoofkwartier gevestig. “Maar Anton was niet nieuwsgierig naar dat alles, laat staan dat hij er aan mee zou doen. Ook bij gesprekken er over hield hij zich afzijdig. Hij kon zich niet losmaken van het gevoel, dat het allemaal wel heel verschrikkelijk was, maar toch kinderspel” (p. 115). In die botsing tussen polisie en betogers ontmoet hy Fake Ploeg. Laasgenoemde herhaal wat mevrou Beumer ook gesê het: “Weet je dat je absoluut niet veranderd bent?” Dis ’n

beklemtoning van die verstandheid wat innerlik ten opsigte van die aanval by Anton ingetree het en waarskynlik ook in sy uiterlike gereflekteer word.

Fake glo in sy vader se onskuld en voel verontreg. Anton voel slegs “wat zinloos allemaal” (p. 130) – nes die geweld wat oral in die wêreld aan die gang is, soos veral in Boedapest (p. 124).

Die vierde episode (1966) word teen die Viëtnamse oorlog as tydsaanduider afgespeel. Anton is getroud en woon saam met Saskia ’n begrafnis van ’n lid van die versetbeweging by. ’n Opmerking wat hy toevallig hoor, laat hom besef dat hy in die teenwoordigheid van Ploeg se teregsteller is. As Cor Takes hom uitneem om daaroor te praat is Anton se reaksie nog steeds: “Er valt niets op te lossen, werkelijk niet. Wat gebeurd is, is gebeurd” (p. 151).

Die inleiding se sprokiesagtige atmosfeer word herhaal: “Dat hier de man zat, die Ploeg had doodgeschoten die avond in de hongerwinter, kwam hem voor als een sprookje” (p. 152).

’n Terugflits waar Anton ’n ligflits beleef en wil onthou, kom hier voor, maar dan vervaag die herinnering. Die verteller en die leser weet, maar die gegewe wat uit die perspektief van Anton kom, versterk die vertrouensposisie tussen verteller en leser omdat die inligting wel al deurgegee is toe die incident afgespeel het.

Vir Anton is dit “antieke geschiedenis” (p. 161). “Hoe vaak is sindsdien niet hetzelfde gebeurd? In Viet-Nam byvoorbeeld?” “Durf jij je hand er voor in het vuur te steken, dat niet op dit moment ergens een huis in brand wordt gestoken met vlammenwerpers?” (p. 162).

Die perspektief word vanuit Anton se belewing meer verwikkeld as inligting uit die hede op hom afgedwing word en sodoende word die verlede uit die perspektief van die gespreksgenoot vir Anton weer uit ’n ander hoek belig. As Takes bieg dat sy vriendin by was, dan is Anton se reaksie soos op bladsy 11: “Elke keer probeerde Anton vast te stellen hoe het zich nu precies voltrok, maar elke keer groeiden de factoren aan tot een patroon, dat hij niet meer kon overzien.” Die “ingewikkeld vlechtwerk van golven” dreig met elke nuwe ontmoeting om hom te oorweldig. Die besef dat Truus Coster dood is as gevolg van Ploeg se skote, tref Anton. Hy besef dat die beeld van Truus vir een en twintig jaar nog steeds by hom bly. Selfs by die begrafnis is hy op soek na dié beeld. “Anton staarde hem (Takes, SMC) aan, en plotseling overspoelde het hem. Met zijn handen tegen zijn gezicht wendde hij zich af en begon te snikken. Zij stierf. Op dit moment stierf zij voor hem, eenentwintig

jaar geleden, en tegelyk daarmee verrees zij als wat zij voor hom betekend had, eenentwintig jaar lang, verborgen in duisternis en zonder dat hij eigenlijk ooit aan haar dacht, want dan had hij zich moeten afvragen of zij nog leefde. Daarstraks nog had hij haar gezocht, in de kerk, en later weer in het café, — dat begreep hij nu pas. Daarom was hij naar deze begrafenis gegaan, waar hij niets te maken had” (p. 163).

Die hele ontknoping van Truus Coster en Anton se ontmoeting in die sel en haar verhouding met Takes, waar Anton weer nie die feite kan oproep nie, is ’n kragtige toneel gelai met dramatiese ironie wat slegs teenwoordig kan wees as “outeur en lezer op een of ander manier kennis delen die die personages niet hebben” (De Rover, 1974:260).

Die uitwerking van dié ontmoeting is dat Anton die vroeëre gebeure onthou, maar nie dié in die sel nie. “Zo volledig als hij was vergeten, wat zich later in die cel had afgespeeld, zo duidelik herinnerde hij zich die laaste avond thuis . . . De schreeuw, die hij had gehoord, was dus niet van Ploeg geweest maar van Takes. Hij had gezworen, dat het een schreeuw in doodsnood was” (p. 198).

Die laaste episode (1981) het as historiese oriënteringspunt die betoging teen atoombewapening. Die openingsreël het weer die sprokieselement: “En toen . . . en toen . . . en toen” (p. 207). Die finale ontmoeting se grootsheid word reeds deur die verteller gesuggereer: “Is het heden dan een schip, dat op ruwe zee met zijn boeg de golven van de toekomst doorklieft.” (p. 207). “En zoals de zee ten slotte alles wat de schepen verloren hebben op de kust gooit — en de strandjutter verzamelt het voor zonsopgang: zo verscheen die oorlogsavond van 1945 nog eenmaal in zijn leven.” (p. 223.)

Die sprokiesatmosfeer word deurgevoer as hy in die optog stap: “Een vreemde euforie had bezit van Anton genomen, zonder opwinding; eerder iets droomachtigs, dat aansloot op iets van lang, lang geleden, nog voor de oorlog.” (p. 231.)

Hy word deur Karin Korteweg herken terwyl hulle in die optog stap. Soos ’n flits “was opeens die vervloekte oorlogsavond weer verschenen (p. 236). Karin herhaal ook: “Je bent net zo groot als je vader geworden, en grijs, maar op een of ander manier ben je helemaal niet veranderd” (p. 237).

Hy besef dat Karin waarskynlik die laaste persoon is wat Peter gesien het en daarom vra hy “met de tegelijk angstige en opgeluchte gesteldheid van een schrijver, die weet dat hij aan het laatste hoofdstuk van zijn boek begint” (p. 239) na Peter. Peter het hulle met Ploeg

se rewolwer gedreig. Die Duitsers het hom daar sien inhاردloop en skiet hom “alsof ze op een beest schoten . . .” (p. 242).

Anton beleef die verlede weer eens deur die hede: “De vredesdemonstratie, waarin hij liep, was verder weg dan die gebeurtenis van zes en dertig jaar geleden, waar hij niet bij was geweest” (p. 242). Hy hoor van Karin se getuienis aan die Duitsers, van hulle immigrasie en van Korteweg se selfmoord.

Hierdie “feite”, hierdie werklikheid wat uiteindelik inmekaar pas, laat die leser met betrokkenheid lees, omdat die uiteindelike ontknoping eers aan die einde plaasvind. “Als de oueur de betrokkenheid van de lezer bij de gebeurtenissen in het verhaal wil beïnvloeden, dan is het gebruik van kommentaar (door het geven van de onbetwistbare feiten, door het poneren van een wêreld van normen, door het verbinden van bijzonderheden aan die normen of door het verbinden van het verhaal aan algemene waarheden) om het dramatisch objek duidelijk te maken, noodzakelijk.” (De Rover, 1974:261.)

Die kruin van die golf oorspoel Anton figuurlik gesproke en die laaste raaisels word opgelos. Dis asof die sinlose geweld gerelativeer word deur die nog meer sinlose rede waarom Ploeg se lyk voor hulle huis moes lê. Al menslikheid wat openbaar word, is dat Korteweg nie die Joodse familie wat reeds drie jaar by die familie Aarts skuil, wou verrain nie.

Uiteindelik is alle onsekerhede wat vir Anton ontstaan het as gevolg van die feit dat hy te jonk was om te onthou, opgeklaar as die laaste persoon, Karin, die legkaart voltooi. Die invoer van die onderskeie perspektiewe van mevrou Beumer, Ploeg, Takes en Karin, aktiveer die leser om nuanses in die gebeure te begryp.

Aanvanklik weet die leser alles wat die verteller wil bekend maak vanuit die perspektief van Anton. Maar “soos die leser die verskillende perspektiewe van die teks ervaar en die verskillende gesigspunte en patronen in verband bring, bring hy die werk in beweging, en ook homself.” (Roodt, 1982:41.)

Hoewel Anton as twaalfjarige die fokaliseerdeerder is, weet die leser meer as hy tot voor die finale ontknoping. Dit is ook Anton wat die vraag vra: “Was iedereen schuldig en onschuldig? Was de schuld onschuldig en de onschuld schuldig?” (p. 252.)

Die futiliteit van die gebeure (“Het is allemaal vergeten,” p.253) word beklemtoon: “De kreten sterven weg, de golven trekken glad” (p. 253). So sluit die laaste episode by die

proloog aan: “Een man die naar achteren liep om iets naar voren te duwen, en tegelijk op dezelfde plaats bleef” (p. 10). Naas die perspektief en die ontstaan van oop plekke, is spanning ’n sturingstegniek wat die leser verbande laat lê.

4.5.3 Spanning

Onder 2.7.3 is die werking van spanning bespreek. Spanning ontstaan as gevolg van die indruk wat die verhaal by die leser laat, naamlik dit is waar en dit is nie waar nie; dis ’n bekende wêreld maar dis tog maar net ’n verhaal.

In ’n onderhoud met H.M. van den Brink (1982:11): in *NRC Handelsblad* sê Mulisch: “Je ziet in de vijf scènes van het boek hoe snel de oorlog kleiner wordt, hoe snel alles vergeten is. Ik vind dat immoreel.” Hierdie gevoel van die konkrete oueur word implisiet deurgegee. Die gevoel dat daar altyd oorlog en verwoesting was en sal wees en “natuurlijk gaat dit boek ook wel over wie er wat heeft gedaan en waarom. Maar het maakt duidelijk dat het antwoord op die schuldvraag niets oplost, het is in dit geval zelfs zó absurd... als je het weet schiet je er niets mee op.”

Uit die toevallige ontmoetings blyk dit duidelik hoe dieselfde gebeurtenis nie alleen verskil-lende invloede op die lewens van die betrokkenes gehad het nie, maar ook hoe die gebeurtenis verskillend geïnterpreter en beoordeel is op die oomblik of selfs ook agterna. Hierby word die leser betrek en spanning word opgebou. Van den Bergh (1975:542) beskou spanning as ’n voorbeeld van “een krachtige werking die van een tekst op die lezer uit kan gaan.”

Van den Bergh (1975) onderskei twee wyses waarop spanning by die leser gewek kan word. Die een manier is dat spanning *in presentia* of teksimmanent kan wees of *in absentia* dus teksekstern. Eersgenoemde is die verwagting wat die skrywer verkry en deur die teks opgeroep word, terwyl laasgenoemde gekoppel word aan die voorkennis op grond van lewens- of leserservaring.

Die proloog dra by tot die struktuur en stuur die leser omdat die proloog ’n verbreking in die chronologie is, sodat informasieverwerking prospektief en retrospektief vir die leser gebied word. Informasiewerking funksioneer “door noodzakelike gegevens achter te houden of de lezer juist een overwicht aan informatie te geven boven de kennis waarover personages binnen het verhaal beschikken (Van den Bergh, 1975:544). Op hierdie wyse word die lesersbelangstelling geakteer. Die skrywer gee ’n beskrywing wat byna panoramies is en dan konsentreer hy op detail: “Ver, ver weg in de tweede wereldoorlog woonde een sekere Anton Steenwijk met zijn ouders en zijn broer aan de rand van Haarlem.” (p. 7.) Dan volg ’n beskrywing van die

omgewing en huise. Die leser word bedag gemaak dat Anton die belangrike figuur is. Die oukoriële ingryping (“ook al voordat de catastrofe plaatsvond”) is ’n vorm van prospektiewe verwagting wat uiteindelik spanning wek. Die oukoriële verteller kan die fiktiewe leser as toehoorder oproep in ’n tydmanipulasie — “althans zo lang er nog thee was en koekjes waren, en dat is voor het begin van deze geschiedenis, die de geschiedenis van een voorval is.” (p. 8.)

Oorgange in vertelling skep spanning. Die detailbeskrywings van die “avond, rond half acht”, wek by die leser die verwagting dat iets gaan gebeur. Die eerste hoofstuk sluit ook met die woorde: “Buiten was het zo stil als het op de maan moet zijn.” Hoofstuk 2 begin in skerpe kontras: “In de stilte, die de oorlog ten slotte was in Holland, weerlinken op straat plotseling zes scherpe knallen . . .” (p. 24).

Spanning word opgebou in die vertel van die aanval omdat die gruwelhede wel beskryf word (“van binnenuit werden alle ruiten stukgeslagen met geweerkolven” p.39) maar die leser besef dat die kind se perspektief onvolledig is (“Eindelijk gebeurde er wat!” p.38, en “Wat een schoften! Waar moesten zijn ouders nu nieuw glas vandaan halen, er was toch zeker niks, meer te krijgen” p.39).

Hierdie kindperspektief word met die ruwe werklikheid gekontrasteer sodat spanning by die leser bly, ook omdat die leser met deernis die gebeure volg en wel verwag dat ontnugtering moet kom. “Als zijn vriendjes hem nu eens zo konden zien! Maar die zaten zich thuis te vervelen en wisten van niks” (p. 64) as hy met Schulz na Amsterdam gestuur word. Wanneer die konvooi aangeval word, word Schulz doodgeskiet. “De zijkant van zijn borst was veranderd in een donkere poel van bloed en flarden, ook uit zijn neus en mond liep bloed. Hij leefde nog, maar zijn gezicht stond in zo ’n kramp van pijn, dat Anton wist dat hij daar onmiddellijk iets aan moest doen.” (p. 67).

So word verwagtinge *in presentia* geskep van ’n oorlogsverhaal en die kind se ondervindings. Hierdie verwagtings wat die skrywer in die teks oproep, word deurkruis in die tweede episode deur die stilistiese kontras. ’n Kort sin kondig aan: “De rest is naspel” (p. 77). Daarmee word die voorspelbaarheid vir die leser deurkruis en bring dit spanning. Van den Bergh (1975:544) haal aan: “Guépin wijst er mijns inziens terecht op dat de verwachtingen altijd door de succesvolle schrijver op enigerlei wijze doorkruist moeten worden, wil de spanning gehandhaafd blijven.” Soos die titel die leser se verwagting gerig het, so lyk dit asof wat die titel wou impliseer nou reeds afgehandel is en dit beteken dat die verhaal op bladsy 73 dus verby is. Spanning word gewek as die leser besef dat die boek eers op bladsy 254 eindig.

Die skrywer maak gebruik van vier afdelings wat gekoppel word aan wêreldwye oorlog-situasies soos Korea, Viëtnam en die opstand in Hongarye. Dit wek weer die verwagting dat hierdie opspraakwekkende insidente miskien op die verhaal gaan inwerk. Die leser se verwagting word deurkruis deur retrospektiewe momente en dit blyk dat die momente saamwerk aan die oproep van spannende verwagting “omdat dan elementen uit het voorafgaande ‘gereaktiveerd’ kunnen worden en die reaktivering plaatst dan wat te gebeuren staat in een nieuw spannend licht.” (Van den Bergh, 1975:545). Dit gebeur in dié volgende episodes dat mevrou Beumer, Fakkie, Takes en Karin terugkyk en ’n ander aspek van die aanslag uitlig. Saam met die retrospektiewe momente word informasieverwerking aangewend. Raaisels moet opgelos word byvoorbeeld waarom die Kortewegs Ploeg se lyk voor Anton-hulle se huis gesleep het. Hierdie raaisel word eers aan die einde opgelos.

Die teendeel is egter ook so: “Maar de schrijver kan de lezer daarentegen ook over kennis doen beschikken die personages in het verhaal juist ontberen.” (Van den Bergh, 1975:545.) So weet die leser van Truus en die invloed wat sy op Anton gehad het, sonder dat Anton dit self besef het. Sodra hy hoor dat sy dood is, het dit ’n retrospektiewe aksie: Saskia wat hom onbewustelik aan Truus herinner het, is nou vir hom ook “dood”. Hierdie verhouding word dus op dié manier spannend gehou vandat hy as twaalfjarige met haar kennis gemaak het, totdat dit opgeklaar word. “Op dit moment stierf zij voor hem, eenentwintig jaar geleden, en tegelijk daarmee verrees zij als wat zij voor hem betekend had, eenentwintig jaar lang, verborgen in duisternis en zonder dat hij eigenlijk ooit aan haar dacht, want dan had hij zich moeten afvragen of zij noch leefde” (p. 163.)

Wam de Moor (1982:9) sê: “Een spanningselement in *De aanslag* is de verhulling van de waarheid.” Die vraag wie die skuld van die aanslag moet dra, word deur elke periode deurgegee en dit blyk telkens dat die waarheid net so min uitgevind kan word, as wat die vraag wie se skuld dit was, beantwoord kan word:

Truus maan Anton om nie te vergeet dat dit die “moffen” is wat hulle huis aan die brand gesteek het nie (p. 47). Truus probeer verduidelik dat die skuld op die weerstandsbeweging gelê sou word. Dit laat Anton besluit: “Maar dan is nooit iemand schuldig. Dan kan iedereen maar doen” (p. 47).

Anton ervaar skuldgevoelens as Schulz doodgeskiet word, terwyl hy Anton probeer beskerm (p. 68).

By Anton en Fake se ontmoeting in Amsterdam (p. 124) blyk dit duidelik dat **Fake** en Anton nie saamstem oor wie die skuld dra vir die fusillering van Anton se ouers en Peter nie; maar óók nie oor die lot van Fake se vader en sy moeder na die oorlog nie.

Anton ontmoet Takes (p. 153) en volgens laasgenoemde móés Ploeg sterf omdat hy verantwoordelik was vir baie Nederlanders se marteling en dood. Takes (p. 155) kom tot dié gevolg trekking: “De enige waarheid waar we iets aan hebben, dat is, dat iedereen is afgemaakt door wie hij is afgemaakt, en niet door iemand anders.”

Takes is ontsteld omdat Lages, die gewese hoof van die Gestapo in Nederland, vrygelaat gaan word. “Jouw ouders en je broer ressorteerden ook onder die meneer” (p. 185). Skuld uit ’n ander perspektief kom hier ter sprake.

Sandra en Anton besoek Truus se graf. Sandra is verbaas dat hy nie besef dat Truus skuld aan sy ouers se dood het nie. Anton voel ’n vermoedheid oor hom spoel, as hy sê (p. 220): “Iedereen heeft gedaan, wat hij heeft gedaan, en niet iets anders.” Anton besef met ’n skok dat dit Truus se presiese woorde aan hom was — vyf en dertig jaar gelede.

Uiteindelik roep die ontmoeting met Karin tydens die vredesmars weer eens die kwessie van wie skuldig is op. Haar vader pleeg selfmoord omdat hy bang was dat Anton sou wraak neem. Dit blyk dat Korteweg se groot vrees was dat die akkedisse iets sou oorkom. “Waren de hagedissen de uiteindelike schuldigen?” (p. 247). Dat die akkedisse, wat vir Korteweg simbool van die ewigheid en onsterflikheid was, aanleiding tot die Steenwijks se dood was, kon Korteweg nie verwerk nie. “Anton voelde zich misselijk word. De verklaringen waren bijkans nog gruwelijker dan de werkelijkheid” (p. 249).

Uiteindelik kon dit ook die skuld van die drie Jode gewees het wat by die familie Aarts geskuil het. “Was iedereen schuldig en onschuldig? Was de schuld onschuldig en de onschuld schuldig?” (p. 252).

’n Spannende verhaallyn bly onontbeerlik en soos in ’n ware riller word die vraag waarom Ploeg se lyk voor hulle huis neergelê word, eers laaste beantwoord. In hierdie geval is dit ’n antiklimaks omdat Korteweg ’n absurde daad pleeg. Akkedisse is die dryfveer vir sy optrede. Dit is juis dié handeling wat die hele verhaal voortgestu het. “De rest is naspel” bestaan uit ’n jarelange verwerking van die traumatische ervaring wat Anton hardnekkig probeer onderdruk, maar wat op verrassende wyses en momente weer aktueel word.

'n Element van die syn en skyn verhoog ook spanning. Die leser kry 'n gevoel van werklikheid as gevolg van die inbring van geskiedkundige gebeure soos byvoorbeeld die verwysings na Viëtnam, maar ook as gevolg van die invleugeling van ware feite soos die vrylating van Willy Lages in 1966. Die leser word deur dié effek by die vertelling betrek. Die leser ervaar die gevoel van werklikheid omdat hy die geskiedenis en feite waarna verwys word, ken. Maar hy weet dat hierdie verhaal nie die waarheid/werklikheid is nie. Die roman is nooit 'n spieël van die werklikheid nie. "Die roman is nie die werklikheid nie, maar dit *raak* aan die werklikheid." (Brink, 1969:112-113.) Die kruising tussen syn en skyn skep dus ook spanning vir die leser. (Hierdie tegniek word onder 4.6.1 bespreek.)

Spanning word deur nuuskierigheid of emosionele betrokkenheid aangehelp – dus morele en estetiese spanning. By 'n herlees is daar by die ingeligte leser 'n estetiese bewondering vir die kunsgrepe in die werk. "Deze 'bewondering' waren wij echter nauwelijks geneigd als 'spannend' aan te merken, omdat zij eerder distantie dan betrokkenheid bij het vertelde opriep" (Van den Bergh, 1975:545). Die estetiese bewondering van die ingeligte leser is 'n norm om dié boek as letterkunde te onderskei van die gewone riller waar die herlees nie loon nie omdat dit bloot om die verhaal en die ontknopping gaan.

Die verwagting wat die teks op hierdie wyse oproep, wek spanning by die leser en is teksimmanent. Die tekseksterne verwagting berus op 'n voorkennis op grond van lewens- en leeservaring. Hierdie teksprocédé's word onder 4.6.1 bespreek. Van den Bergh (1975: 548) praat van "referentiële procédé's omdat op deze momenten door het verhaal verwezen kan word naar de wereld zoals die buiten de tekst door de lezer gekend wordt." Van den Bergh verduidelik dat Jauss die mate waarin 'n literêre teks die verwagting van sy publiek oortref of weerspreek, die effek van die teks bepaal en hy noem dit die estetiese afstand van die teks.

Die ondersoek na lesersreaksies het volgens Van den Bergh (1975:549) aan die lig gebring dat by referensiële verwysing drie procédé's werksaam is, naamlik: "*bevestiging*, waardoor vooral waarden en normen van de lezer worden bijgevalen; *inbreuk*, waardoor die waarden worden doorkruist en *herkenning*, een verwijzing naar de lezer zeer vertrouwde feiten, opinies en andere gegevens."

Die skrywer is ook afhanklik van die leser se begrip en waardering. As daar nie *bevestiging* is nie, dit wil sê as die leser se norme en waardes nie aanklank vind by die skrywer s'n nie dan ervaar die leser dieselfde gebrek aan belangstelling as wat 'n Noorse kritikus van Etienne Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins* beweer: "Maar so gewikkeld in sulke ingewikkelde sluiers dat die kontak met die menslike weg bly. En dan is dit nie maklik om

die leser se belangstelling te hou nie,” (Leroux, 1981:3). Dit verklaar waarom daar volgens J. van Tijn (1983c:10) reeds die 200 000ste eksemplaar van *De aanslag* verkoop is. Die Nederlandse lezers vind die bevestiging van hulle norme en waardes daarin. Die Nederlandse lezers herken ook “zeer vertrouwde feiten, opinies en andere gegevens.” (Vergelyk met die bespreking onder 4.6.1.) Die teendeel is ook waar volgens Leroux (1981:5): “Die leser word natuurlik ook vervreem as die skrywer hom skok ten opsigte van sy establishment-opvatting.”

Inbreuk toon ’n deurkruising van waardes. Anton is self verantwoordelik vir so ’n inbreuk as hy hom van alles wat gebeur het, distansieer. Die mense uit sy verlede wat betrokke was, word nie aangemoedig om hulle weergawe van die incident met hom te bespreek nie. Dis eers as hy Karin ontmoet dat die leser se verwagting dat hy steeds afsydig sou bly, deurkruis word as hy sê: “Karin, luister. Laten we er niet omheen draaien. Jij wilt het kwijt en ik wil het horen. Wat is er die avond precies gebeurd?” (p. 239).

Spanning is by die leser teenwoordig omdat hy verwag dat Anton alles sou wou uitrafel en hy dit dan nie doen nie, en sodra die leser aan hierdie handelswyse gewoond raak, kom die deurkruising as hy ’n inbreuk maak op sy eie waardebepaling.

Herkenning is volgens Van den Bergh ook ’n tekseksterne procédé. Onbewuste voorkennis, die leser se repertorium, word by die lees van die teks in werking gestel. Die ingeligte leser wat kennis dra van *Mijn getijdenboek* (1975) sal meer in die teks inlees. Op bladsy 16 is die vaderfiguur soos hy sy eie vader in *Mijn getijdenboek* beskryf; bladsy 18 sy belangstelling in die wetenskap; bladsy 106 word die tipe eksperimente beskryf wat hy as kind ook beskryf in sy lewensgeskiedenis. So ’n herkenning kan as steun dien van ’n herkenbare werklikheid sodat die leser ’n gevoel van “die gebeure is waar” ervaar.

Fyn spot met die Engelse word deur die ingeligte leser waardeer. In Westminster Abby dink hy “hoe de toestand hier zou zijn op de Jongste Dag, als zij allemaal uit hun graven verrezen en kennis met elkaar maakten, de honderde helden en edelen en kunstenaars: de chicste club van het Verenigd Koninkrijk.” (p. 135.)

Van den Bergh (1975:550) verduidelik dat verskillende middele deur die outeur aangewend word om lezers met verskillende verwagtings emosioneel te boei. “Die verschillen in ervaring, belangstelling, denkbeelden en overtuigingen bestaan in deze gedachtegang voornamelijk in de bewuste sfeer. Daarachter gaat een veel algemener, en minder gedifferentieerd fond van onbevredigende idealen en door de kultuur opgelegde beperkingen

schuil, die we onszelf niet zonder schuldgevoel zouden toestaan te doorleven, laat staan uit te leven.”

Die implisierte outeur dit wil sê die organiseerdeur of manipuleerdeur van die narratiewe diskopers kan die romangegewe deur die vertelinstansie so aanbied dat die leser dit ervaar as waar, soos byvoorbeeld die oorlogsgeweld waar Jode, versetbewegingsmense, onskuldige Hollanders by betrek word. Die leser kan in enige van dié kategorieë val en sy emosies deur die karakters uitleef, sonder om skuldig te voel. ’n Emosioneel bouende werking berus onder andere ook op ’n verwysing deur die teks na ’n eie gevoelswêreld.

’n Afleiding kan dus wees dat die bespreekte sturingstegnieke die leser sterk betrek by die gebeure. Spanning boei die leser omdat die verhaal met sy historiese oriënteringspunte die indruk laat dat dit waar mag wees. Dit kan ooreenkomen met die leser se wêreld maar hy besef dit is slegs ’n verhaal.

Nie net sturingstegnieke ten opsigte van spanning rig die leser nie, maar ook herhaling wat funksioneel deur die implisierte outeur aangewend word om die leser te lei.

4.5.4 Herhaling

Herhaling is dié sturingstegniek wat die intellektuele of kognitiewe leser kan stimuleer tot ’n sterk intellektuele nuuskierigheid “naar de diepere betekenis van verhaalmotieven, naar de ‘ware’ interpretatie van de ‘feiten’” (De Rover, 1985:17). Die leser neem nie net kennis daarvan nie, maar sien die samehang en die betekenis wat dit vir hom as ingeligte leser kan bring.

Matthijsen (1982:235) haal Mulisch aan: “Een goede roman laat de lezer immers vrij en wanneer je de lezer niet vrij wilt laten, maar zoveel mogelijk jouw mening op wilt dringen, dan schrijf je geen creatief maar beschouwend proza.” Hierdie herhalings wat voorkom, betrek dus die noukeurige leser om medekreatief op te tree en sodoende afleidings uit die teks te maak om intensionele oop plekke te vul of ten minste te poog om dit te doen.

’n Voorbeeld van herhaling, is die opduik van die dobbelsteentjie. ’n Oënskynlike triviale detail soos die dobbelsteen, simbool van toeval, word essensieel en dikwels met ander triviale gebeurtenisse in verband gebring. Daardeur word die loop van Anton se lewenslot gesimboliseer.

Aanvanklik word die dobbelsteentjie gebruik as die familie, ironies genoeg, “Mens-erger-je-niet” speel. Al wat te hoor is, is “het stuiteren van de dobbelsteen . . . Buiten was het zo stil als het op de maan moet zijn ”(p. 23). Dis asof die familie met hulle lewe dobbel. Na agt klink die ses skote en dis opvallend dat Anton, die enigste wat sou oorleef, die dobbelsteen op daardie oomblik in sy hand het. Nadat Peter uitgestorm het en Anton deur die venster na die lyk kyk, merk hy dat hy nog steeds die dobbelsteen in sy hand het en stop dit in sy sak.

Na al sy wedervarings word hy deur sy oom gehaal. “Hij snikte, maar hij wist nauwelijks nog waarom, het was of met zijn tranen ook zijn herinneringen weggevloeid waren. Zijn andere hand werd koud en hy stopte hem in zijn zak, waar hij iets voelde dat hij niet thuis kon brengen. Hij keek: het was de dobbelsteen.” (p. 73.)

Simbolies is die lot gewerp – Anton wou nog die dobbelsteen gooи in die speletjie, maar sy lot was reeds bepaal. Om die steen in die sak te steek, dui feitlik op ’n aanvaarding daarvan. Sy herinneringe vloeи weg, maar sy lotsbestemming is uitgewerk. Hierdie implikasies kan hy as twaalfjarige nie voorsien het nie.

Anton, as veertigjarige, raak depressief: “hij voelde zich neerslachtig en moe, nachtmerries verstoorden zijn slaap” (p. 211). Sodra hy wakker word, het hy ’n gevoel dat nikс in sy lewe reg is nie, ook nie die vier huise wat hy besit nie. Die feit dat hy Sandra in die steek gelaat het, hinder hom. “Als een losgelaten herfstblad dwarrelde onafgebroken een flard rade-loosheid in hem rond” (p. 211). Hy voel veral depressief as ’n pasient van hom sterf en hy ervaar: “plotseling veranderde een mens in afval” (p. 211). Op ’n dag in Italië voel hy nie goed nie. Hy merk ’n aansteker in die vorm van ’n dobbelsteen. Dit sit ’n reaksie aan die gang: “Er was iets in hem aan de gang dat hij niet begreep; gejaagd liep hy naar de rand van het terras . . .” (p. 212). Dit voel asof ’n vloedgolf hom oorstrom en in die spieël sien hy “de zwarte ogen van de dobbelsteen.” Onbewustelik koppel hy waarskynlik die dobbelsteen aan sy kinderjare en die verwoestende aanval. “Na die middag hadden zij (die huis en uitsig – SMC) iets van hun volmaaktheid verlore, zoals een mooi gezicht ontsierd wordt door een litteken.” (p. 214.) Sy lot bly onbewustelik verbonde aan die nag van die aanval en die uitwerking daarvan op sy lewe.

Die dobbelsteen is ’n paar keer in Anton se hande en simboliseer dan die verloop van sy lot. Klem word op Anton se vergeetagtigheid gelē en dit word simbool van die Wes-Europeér se gewilligheid om die gruwels van die Tweede Wêreldoorlog so gou te vergeet. Mevrou Beumer, Fale en Karin herken hom dadelik. Herhaaldelik word beklemtoon dat hy nie verander het nie. Dit dui daarop dat Anton se lewe sedert die aanval verstar het:

“Het maakte zich los van alles wat er aan voorafging en er op zou volgen, snoerde zich in en begon de reis door zijn verdere leven, aan het eind waarvan het uit elkaar zal spatten als een zeepbel, waarna het zal zijn of het nooit gebeurd is” (p. 32). Anton sluit doelbewus alle herinneringe aan die aanslag uit. Na ’n besoek aan Haarlem, sewe jaar na die aanslag sien hy die eerste keer die monument ter nagedagtenis aan die versetstryders. Sy ouers se name verskyn ook daarop. By sy terugkeer konfronteer Anton Van Liempt daarmee dat hy hom nooit daarvan vertel het nie. Van Liempt beweer dat hy reeds drie jaar tevore Anton vertel het (p. 105): “Het is in negenenviertig onthuld. Er was een uitnodiging, en ik vroeg of je er heen wilde, maar je wilde niet.”

Na sy ontmoeting met Karin vlug Anton as’t ware na die finale onthullings wat hom die aand van die aanslag laat onthou: “Anton verdroeg het niet lang” (p. 250). “Het duurde even eer hij zichzelf weer in zijn macht kreeg, maar niet lang!” (p. 252). Hy lag vir sy seun en die “seepbel” bars as hy ook die raaisel insien: ravage — verwoesting. Hy stap weg met sy seun se hand in syne. Hy het die oorlog meegemaak, was teen sy sin by ’n demonstrasie betrokke “en even glinstert er iets in zijn ogen, alsof hij dat een grappig denkbeeld vindt” (p. 254).

Die steenmotief kom in bykans elke hoofstuk voor en werk sterk verhaalstrukturerend. Dit varieer van Steenwijk, die vlegsels van Anton se moeder wat soos twee “ammonshorens” (verwysend na fossiele uit die steentydperk) lyk, tot die dobbelsteen. Anton se vader verduidelik dat ’n simbool kom van ’n *steen* wat middeldeur geslaan is sodat die twee helftes gebruik kan word vir identifikasie. (My kursivering — SMC.) As hy Fake in sy kamer inneem, gooi laasgenoemde ’n “groot grijze kei” (p. 117) teen die spieël. Hy ontmoet Saskia by *The Stone of Scone*; Anton en Takes sit op ’n *klipbank*; in sy huis in Siena vorm ’n rots deel van sy huis; Saskia roep verheug “Steengoed, pal!” (p. 232). Die verhaalstruktur verkry ’n treffendheid deur die steenmotief: Anton wil die oorlog vergeet (Steen, wijk!), tog word hy in die romanwerklikheid teen die agtergrond van die wêreldgeskiedenis telkens met ’n steen (klip) gekonfronteer. Tot Truus se pistool word gesien as ’n “relict uit een andere cultuur, bij opgravingen aan het daglicht gekomen” (p. 197).

Toe Peter uit die huis hardloop, kyk Anton na sy ma en “zag hij haar gezicht veranderd in dat van een beeld” (p. 38). Tydens sy migraine-aanval in Siena sit hy so roerloos soos ’n beeld (p. 214). Die steenmotief word kundig herhaal om die leser te lei tot die lê van verbande.

Die golfbeeld, die asbeeld word ook deurgaans herhaal maar sal onder 4.6.3 bespreek word. Anton self sê: “Alles raakt alles in de wereld. Een begin verdwijnt nooit zelfs niet

met het einde” (p. 109). Al die herhalingsbeelde is dus funksioneel omdat hulle in verband staan met ander tekselemente en dit verskaf aan die leser ’n estetiese gevoel van afronding.

’n Tegniek wat nou aansluit by herhaling is die gebruik van parallelle as sturingstegniek. Vervolgens ’n bespreking daarvan.

4.5.5 Parallelle

By die lees (of herlees) herken die ingeligte of gesofistikeerde leser die gebruik van parallelle. Sy insig in die teks verdiep daarom kan hy verbanne lê en maksimaal medekonstrueer.

Die motto, “Overal was het al dag, maar hier was het nacht, neen, meer dan nacht.” (C. Plinius Caecilius Secundus, Epistulae, vi, 16) roep die geskiedenis van die uitbarsting van Vesuvius op. Die volledige brief van Plinius die jongere aan Tacitus beskryf die uitbarsting van Vesuvius, Augustus 79. Die Romeinse senator Gaius Plinius Caecilius Secundus getuig oor die einde van Pompeii. Dit is opvallend hoe dikwels daar verwysings soos die volgende voorkom: “It was at one moment *white*, at another *dark and spotted*, as if it had carried up *earth or cinders*” (Grové, 1974:35). “Soon afterwards, the *cloud* I have described began to descend upon the earth . . . *Ashes* now fall upon us . . . then again came *darkness*, and a heavy shower of *ashes*.” (Grové, 1974:35.) (My kursivering – SMC.)

’n Parallel met die verwoesting van Pompeii word gelees in die verwoesting wat deur die Duitsers gelaat is nadat Anton-hulle se huis in vlamme opgegaan het. Die brand van die huis word deur die twaalfjarige Anton waargeneem (p. 40): “Met een daverende slag stond even een verblindend boeket vuur in de salon.” Die kontraste tussen swart en vuur herinner aan die Plinius se waarneming: “donderende *vuurstralen*” (p. 40), “in het *licht* van de vlammen zag hij aan hun *zwarte* helmen, dat het SS’ers waren” (p. 41). “In de kamers, waar het zo lang zo koud was geweest, ziedde nu de hel. Overal daalden zwarte *schilfers* neer op de sneeuw” (p. 42). (My kursivering – SMC.)

Soos Plinius, sy oom en moeder saam was voor die uitbarsting, was Anton en sy gesin ook bymekaar voor die “uitbarsting” waarin hulle huis verwoes is.

’n Leser kan hom die ingehoue smart van Plinius voorstel as hy sy brief soos volg eindig: “Suffer we only to add, that I have faithfully related to you what I was either an eye-witness of myself, or heard at the time, when report speaks most truly. You will select what is most suitable to your purpose; for there is a great difference between a letter, and an history;

between writing to a friend, and writing for the public.” (Grové, 1974:37.) Hierdie parallel loop deur as die verteller vooruitskouings gee (byvoorbeeld bladsy 8, 32, 60 ensovoorts) en die leser gerusstel oor Anton se lot. Die leser beleef spanning omdat Anton self nie die gebeure onthou nie. Die herhalings en kontrastering soos beliggaam in die verskyning van bekendes uit die tyd van die aanslag (byvoorbeeld mevrou Beumer, Fake en Karin) beïnvloed die leesgedrag deurdat die leser besonderhede met mekaar in verband moet bring.

Plinius begin sy tweede brief met: “Though my shock’d soul recoils, my tongue shall tell.” Anton se “shock’d soul” het hom verhoed om te vertel. Die “duisternis” van die aanval het hom beweeg om hom totaal geestelik af te sluit van wat gebeur het. In die sel saam met Truus is dit ook stikdonker. Wat hy daar ervaar, beïnvloed sy lewe en ook sy keuse van Saskia as vrou.

Soos die as oor almal tot so ver as Misenum neergesif het, so word die asbeeld herhaal om eintlik ’n metafoor van ’n bestaan te word — ’n blywende bedreiging — sedert 79 n.C. tot die bedreiging van ’n kernoorlog in 1981.

Anton se vader sê ook aan Peter: “Het is net of hij (Homerus — SMC) wil zeggen, dat het hele bestaan een vergelijking is van een andere verhaal, en dat het er om gaat, dat andere verhaal te weten te komen” (p. 21). Die Homerus-vergelyking duï op hierdie parallel: die vegtende leërs en die werklike lewe. (Kyk bespreking 4.6.1 en 4.6.3.)

As teken van verwoesting, word die asbeeld gebruik aan die begin van die tweede episode: “De rest is naspel. De aswolk uit de vulkaan stijgt naar de stratosfeer, draait om de aarde en regent nog jaren later op alle continenten neer” (p. 77).

As Anton die plek waar hulle huis gestaan het, besoek, sien hy: “Er groeide veel meer onkruid dan op de landjes erachter; misschien kwam het door al die as, dat het daar zo vruchtbaar was” (p. 89). Uit die verwoesting groei onkruid en nie ’n tuin nie. Fake gooi ’n klip in sy spieël en Anton kyk “met bonkend hart naar de ravage” (p. 129). Net daarna ontploff die kaggel en “ontlaaide een wolk roet” (p. 129 My kursivering — SMC.) Die as en roet in sy kamer, die gebreekte spieël, die geskree op straat, het die uitwerking dat Anton net voel dat alles sinloos is.

Ook die blokkiesraaisel (criptogram): “Weet de Zonnengod geen duideliker omschrijving van deze puinhoop? (p. 225) hou verband met die verwoesting van Pompeii en die huidige toestande, want Anton onthou die woord *ravage* juis as hy peins oor die kwessie van wie

skuldig is terwyl hy in die vredesmars loop. Drie Jode wat by die Aartsgesin geskuil het, het veroorsaak dat Korteweg ter wille van hulle en sy akkedisso, Ploeg se lyk voor Anton-hulle se huis neergelê het. Die gevolg was die dood van sy ouers en Peter en die totale verwoesting van *Buitensrust*. Die lag wat hy moes onderdruk tydens Fakke se besoek jare gelede, is nou 'n glinster in sy oë. 'n Mens kan maar net lag om die absurde en die sinlose. Hy stap aan, "zijn schoenen sloffen en het is of zij wolkjes as opwerpen, ofschoon nergens as te zien is." (p. 254.)

Die asbeeld wat op Pompeii se verwoesting dui, bly implisiet oor ons hang as verwoesting gesuggereer word deur die historiese oriënteringspunte in die verskillende episodes.

Die nag wat meer as nag is, kan simbolies wees van die ellende van verwoesting soos dit ook in Anton manifesteer het. Die gedagte word deur Truus aan die twaalfjarige Anton in die sel uitgespreek. Nadat hy vertel het dat Ploeg doodgeskiet is, huil sy en sê: "De wereld is de hel, de hel, ik ben blij dat het nu gauw afgelopen is, ik kan niet meer . . ." (p. 48). Dié konsep van "duisternis" eggo Anton se Sartreaanse gevoel as hy na die foto van Truus met die oë van Saskia kyk (p. 201): "De wereld is de hel, dacht hij, de hel."

Vir die ingeligte leser mag dit 'n parallel tussen Plinius en Mulisch wees as eersgenoemde sê: "Happy I esteem those, whom Providence has gifted with the ability either to do things worthy of being written, or to write in a manner worthy of being read." (Grové, 1974:35.) So 'n stelling is nie onvanpas nie, veral as die toekennings wat Mulisch al ontvang het in ag geneem word, maar veral as die suksesvolle verkope van *De aanslag* in gedagte gehou word.

Die strukturele verhaalniveau sien De Rover (1976:352) as die manier waarop die leser 'n reeks gebeurtenisse aangebied word. In die betekeninsniveau openbaar die teks sy meerduidigheid deur die intellektuele of kognitiewe belangstelling van die leser. Vervolgens 'n bespreking van die betekeninsniveau van *De aanslag*.

4.6 BETEKENISNIVEAU

Die tegnieke wat 'n verhoogde vorm van insigwerking vir die leser bewerk, kom hier ter sprake. Roos (1988:384) noem dit die onderliggende verwysingsraamwerk (byvoorbeeld mitologies, religieus en literêr). De Rover (1976:352) sê: "Ik poog aan te geven hoe de nauwkeurige of 'ideale' lezer de mogelijkheid heeft (of: door de teks aangeboden krijgt) inzicht te verwerven in datgene waar de verhalende gebeurtenisse op het structurele

niveau na verwijzen. De laatste wil ik dan aanduiden met die term 'het betekenisniveau' van die tekst." (Vergelyk met besprekings onder 2.8 en 3.7.)

Eerstens word die referensiële niveau bespreek. Volgens Van den Bergh (1975:548) word spanning in 'n teks verkry deur vyf procédé's wat teksimmanent is (sien 2.7.3) en deur 'n sesde procédé wat teksekstern is of *in absentia* "omdat ze op deze momenten door het verhaal verwezen wordt naar de wereld zoals die buiten de tekst door de lezer gekend wordt." Dit gaan dus om die historiese werklikheid en die wyse waarop dit binne die fiksie betrek word om daarmee 'n verbinding aan te gaan tot "werklikheid" en spanning te wek.

4.6.1 Die referensiële verhaalniveau

Soos reeds bespreek onder 4.3 en 4.4.1 blyk dit dat Mulisch se werk 'n vermenging van fiksie en outobiografie is. In *De aanslag* (p. 109) is die verteller se kommentaar: "alles raakt aan alles in die wereld." Vergelyk dit met dieselfde uitspraak wat in *Mijn getijdenboek* (1975:7) voorkom. In *De aanslag* is die biografiese 'n bindingsfaktor wat aan sy oeuvre 'n hegtheid verleen. Die feit dat Anton 'n artikel uit *Natuur en Techniek* lees (p. 19), sy beheptheid met syfers (p. 99 en 238), sekstante (p. 119, 133, 178) en die wens om vlieënier te word (Anton, p. 34, Mulisch, 1975:58) het raakpunte met die ware feite van Mulisch se lewe soos hy dit beskryf in *Mijn getijdenboek*. Daar is selfs dié ooreenkoms tussen Peter en Mulisch, dat Mulisch ook net na die oorlog sewentien was en nes Peter 'n sweer aan sy toon gehad het en sy skoen moes oopknip.

Die lokale inkleding doen outentiek aan byvoorbeeld die verwysings na Heemstede, Haarlem en Amsterdamse geboue. Veral die Beatles se populêre liedjies uit daardie jare dra by tot die geloofwaardigheid van die "werklikheid" van die romangegewe. In 'n onderhou met Doris Grootenboer (1982:7) wys Mulisch daarop dat hoewel die romangegewe versin is, hy sekere detail ervaar het byvoorbeeld: "de carbidlamp, de gaarkeuken, de hele Haarlemse sfeer." Hierdie outobiografiese gegewens is leesplesierverhogend, omdat die intellektuele leser die fyn verbande raaklees en besef Mulisch as reële outeur glo dat "alles raakt aan alles."

Die referensiële procédé's wat na die wêreld buite die teks verwys, soos die leser dit ken, kan deur bevestiging die leser 'n gevoel van betrokkenheid by die narratiewe diskouers gee. Gomperts (1963:181) beweer dat die leser 'n kombinasie van iets nuuts en iets bekends soek. Die leser verwag 'n werklike nuwe visie op die buitewêreld gekombineer met die herkenning dat hy dit geweet het. "Het lezersengagement bij een literaire tekst wordt gekoppeld aan een kombinatie van doorbreking van de verwachtingshorizon (substansieel

nieuws) én bijval of bevestiging van die lezersverwachtingen (substantiel ouds)” (Van den Bergh, 1975:549).

Die drie procédé's wat in die referensiële verwysings werksaam is, is *bevestiging* van die leser se waarde- en normekodes, *inbreuk* waar die leser se waardes deurkruis word en *herkenning* waar verwys word na die leser se vertroude feite, opinies en kennis.

Hoewel die outobiografiese gegewens nie noodwendig 'n bydrae maak tot bogenoemde procédé's nie, word die wêreld buite die teks in *De aanslag* effektief gebruik om die leser te betrek. Die struktuur van *De aanslag* word bepaal deur die historiese chronologie: 1945 (hongerwinter, vrede); 1952 (Korea); 1956 (ineenstorting in Pole, opstand in Hongarye, Fidel Castro in Cuba); 1966 (Viëtnam) en 1981 (historiese betoging teen atoombewapening) die hoogtepunte in die geskiedenis van die Koue Oorlog. Die verteller toon ooreenkoms met 'n geskiedskrywer as hy fyn waarneem, op 'n afstand bly, 'n betroubare gids is en spesifieke oorlogsdetail weergee (p. 41): “Iets verderop stopte weer een vrachtauto. In de open laadbak stond een groep kleumende mannen in colbertjasjes, bewaakt door soldaten met machinepistolen in de aanslag: in het licht van de vlammen zag hij aan hun zwarte helmen, dat het SS'ers waren. Geschreeuw, bevelen; twee aan twee, geboeid, sprongen de gevangenen op straat en verdwenen in de duisternis. Het huis, uitgedroogd door de vorst, brandde zo gretig als een oude krant.”

In die panoramiese beskrywing soos byvoorbeeld bogenoemde is nie-fiktiewe, historiese informasie (byvoorbeeld die noem van die Grüne Polizei, p.41) opgeneem. Die verteller verweef dié nie-fiktiewe, historiese informasie met die fiktiewe gebeurtenisse (naamlik dat *Buitenrust* afgebrand word) en die karakters (dat Peter doodgeskiet word, dat Anton se ouers gefusilleer word; sy wag in die DKW en sy daaropvolgende ervarings). Vir die leser word 'n illusie van die werklikheid geskep, sodat die leser met die karakters kan identifiseer en die gebeure as werklikheid kan ervaar. Dié leser wat as verwysingsraamwerk die Tweede Wêreldoorlog het, sal beslis die gebeure as waar ervaar. Dit mag nie dié werklikheid wees nie, maar dit raak aan die werklikheid soos die leser dit ken.

De Rover (1985:76-77) toon aan hoe die styl in die proloog op fiksie dui. Maar op die uitnodigingskaart vir die oorhandiging van die 200 000ste eksemplaar van die roman aan Mulisch, is daar 'n kaart wat spesifiek die vier huise aandui waar die aanslag plaasgevind het. Ook die tuinfees by die Van Lenneps en die kade se naam (wat nêrens in die roman genoem word nie) word as Zonnekade aangedui. Hierdie kaart is deur De Bezige Bij/Vrij Nederland uitgestuur en kan die leser lei om 'n gevoel van bevestiging en herkenning te ervaar.

Die implisiële outeur, deur die woorde van Anton se pa, kan die leser stuur om die werklikheid as verhaal en die verhaal as werklikheid te ervaar as hy die parallel sien in die Homeriese vertaling (p. 21): "Het is net of hij wil zeggen, dat het hele bestaan een vergelijking is van een andere verhaal, en dat het er om gaat, dat andere verhaal te weten te komen." Die *ander verhaal* kan dui op Anton se geskiedenis wat kruis met die geskiedenis van die Duitse fascisme en die nasleep daarvan, naamlik die Koue Oorlog.

Die leser ervaar die historiese agtergrond as verifiëring van sy kennis van die *wêreld*, veral as spesifieke datums genoem word, byvoorbeeld die einde van September 1952 besoek Anton die Van Lenneps. Die gesprek kom terug op die oorlog in Korea. Anton se reaksie is: "Ik heb mijn portie gehad" (p. 86).

Die derde episode (1956) het as historiese oriëntasiepunt politieke woelinge (p. 114): "Het communisme, en daarmee de buitenlandse politiek, kreeg hij wat later in dat jaar te overdenken. De tweede helft van 1956 was een luilekkerland voor krantlezers: krach in Polen, schandalen in de koninklijke familie, frans-engelse aanval op Egypte, opstand in Hongarije, interventie door de Sovjet- Unie, landing van Fidel Castro op Cuba. Een paar weken voordat dit caraïbische bravourestuk plaatsvond, dreunde in Nederland nog de echo na van de russische tanks, die Boedapest waren binnengerateld, en het hoorbaarst was dat bij Anton om de hoek." Die kommunistiese party se hoofkwartier was naamlik net om die hoek by sy woonplek.

Die panoramiese, historiese beskrywing tregter in tot Anton se ontmoeting met Fake. Weer 'n kundige vermenging van fiksie en nie-fiksie om die leser te lei tot aanname van die "werklikheid" van die teks.

Die vierde episode (1966) lewer myns insien die hoogtepunt in verweefdheid van fiksie, suggestie en nie-fiksie. Die versteende oomblik van die aanslag neem hier 'n sentrale plek in as Anton reageer op 'n opmerking in die kafee (p. 149): "Ver weg in de tunnel van het verleden weerlinken de zes knallen." Aan die begin van Junie 1966 "tijdens de hittegolf, moest Saskia naar de begrafnis van een vriend van haar vader, een vooraanstaand journalist." Die verteller bring die "werklikheid" in die teks in. Fiktiewe karakters en gebeurtenisse word saam met die feite en fyn suggesties ingebring, sodat 'n ironiese uitnodiging tot die leser gerig word om dit te deursien en met Van den Bergh (1975:541) saam te stem: "Net echt, maar niet heus." 'n Gevoel van outentisiteit word deur die leser ervaar. Die aanduidings van die situasies geskied sonder om name te noem, maar die suggestie word gelaat sodat die situasies en karakters 'n herkenbare referensiële karaktertrek verkry.

De Graaff (p. 138) verwys na die provo's. Die intellektuele leser sal aan Mulisch se *Bericht aan de rattenkoning* (1966) wat juis hieroor handel, dink.

De Graaff haal die reëls van die oorledene aan (p. 145):

Een volk dat voor tyrannen zwicht
Zal meer dan lijf en goed verliezen,
Dan dooft het licht.

Hierdie reëls is die teks op die versetmonument op die Amsterdamse H.M. van Randwijktuin. "Langs de feiten heen van de begrafnis (op 17 Mei 1966 in Purmerend) van de oud-verzetsman (in de organisatie 'Vrij Nederland') en schrijver-journalist H.M. van Randwijk maakt Anton kennis met meer facetten van zijn eigen geschiedenis" (De Rover, 1985:81). Anton ontmoet Cor Takes. Dit gee aanleiding daartoe dat hy eindelik die feite in verband met Truus Coster uitvind. Die minister word getypeer as: "degene die de laatste tijd steeds in het nieuws was in verband met de rellen in Amsterdam" (p. 139). Die minister het 'n "machtige calvinistische achterwerk" (p. 148). Die "minister" word geskoei op die model van J. Smallenbroek, die toenmalige anti-revolusionêre minister van Binnelandse Sake. As die roman na jare nog gelees sou word, is die moontlikheid dat die begrafnis nie deur die leser dan gekoppel sal word aan dié van Van Randwijk nie. Dis 'n willekeurige begrafnis omdat die skrywer die materiaal van die werklikheid, die wêreld daarbuite, gebruik. Die leser kan dit as 'n getroue weergawe ervaar en as sodanig evalueer of die huidige intellektuele leser kan die referensiële verbanne knoop en 'n ekstra dimensie inlees.

Op 'n verskeidenheid historiese feite word gesinspeel byvoorbeeld na die dominee word verwys as: "een beroemde dominee, die jarenlang in een concentratiekamp had gezeten" (p. 140). Ds. J.J. Buskus was een van die belangrikste figure in die politiek direk na die oorlog. "Het was minder een begrafnis dan een reünie" (p. 140).

Daar is 'n verwysing na Gerben Wagenaar as Jaap. Mulisch self tree in vermomming op as "Henk met de snor" en lewer 'n letterlike weergawe van 'n uitspraak in *De toekomst van gisteren* (1972) (De Rover, 1985:82) – dus 'n interteks! Daar is ook verwysings na "een bekende dichter met iets satanisch in zijn schuine ogen" (p. 144), naamlik Ed Hoornik; en "een vermaard uitgever (p. 147) naamlik Bert Bakker. "De suggestie van werkelijkheid geeft de verteller de vrijheid dé feiten tot zijn feiten te maken." (De Rover, 1985:82.)

Die historiese feite word weer eens aangewend om die “werklikheid” van die roman vir die leser aanvaarbaar te maak omdat daar herkennung en bevestiging van die leser se kennis en waarde- en normekodes is.

Tuis besef Anton dat Saskia vir hom die versinnebeelding van Truus is wat hy sedert sy twaalfde jaar met hom saamdra. “Als zij niet mocht zijn die zij was, was hij dan niet bezig zijn huwelijk op te breken?” (p. 179). Dis inderdaad die begin van die einde van hulle huwelik. Die inligting in verband met die vrylating van Willy Lages, die gewese hoof van die Gestapo in Nederland is nie- fiksie en word só in *De aanslag* weergegee: “en in die functie verantwoordelik voor duizenden executies en de deportatie van honderdduizend joden; na de oorlog was hij ter dood veroordeeld en had al jaren geleden gratie gekregen” (p. 184). Die incident speel ’n belangrike rol in die tweede gesprek tussen Anton en Cor: “Jouw ouders en je broer ressorteerden ook onder die meneer” (p. 185).

Anton en Cor deel ’n gevoel van verbondenheid. Dis ook hier dat Anton ’n foto van Truus vir die eerste keer sien: “Eindelijk was zij uit de duisternis naar voren gekomen – met de blik van Saskia” (p. 191).

By die aanskoue van die pistool van Truus waarmee Ploeg doodgeskiet is, besef Anton dat hy alles wat in die sel gebeur het, diep in sy onderbewuste begrawe het. Die laaste aand tuis is egter glashelder as Takes die laaste dele van die legkaart voltooi van wat dié spesifieke aand gebeur het.

In die laaste episode (1981) besoek Anton en Sandra, op laasgenoemde se versoek, die plek waar haar ouma en oupa gesterf het. Anton beleef die verlede so: “Ergens achter de horizon roestte de aanslag op Ploeg weg tot een obskuur incident, waar nauwelijks nog iemand van wist dan hijzelf, – een gruwelijk sprookje uit de oude tijd” (p. 216).

Hulle besoek Truus Coster se graf. Dit is opvallend dat die datums op Catherina Geertruida Coster se grafsteen 16-9-1920 en 17-4-1945 presies ooreenkom met dié van Jannetjie Johanna Schaft. Sy was die Haarlemse versetstryder, bekend as Hannie Schaft. Sy is net voor die bevryding tereggestel op bevel van Willy Lages. Die romanwerklikheid toon vele raakpunte met die joernalis Ton Kors se biografie van Hannie Schaft naamlik *Hannie Schaft: het levensverhaal van een vrouw in verzet tegen de nazi's*, 1976.

Hoewel Mulisch beweer (De Rover, 1985:84) dat hy slegs die boekie deurgeblaai het, is daar opvallende ooreenkomste in *De aanslag* met die ware incident. Hannie Schaft se medeversetvriendin is naamlik *Truus* Overstegen. Hulle beplan onder andere die neer-

skiet van *Fake Krist*. (My kursivering – SMC.) Hannie Schaft word in die duine van Overveen tereggestel en later herbegrawe in die Erebegraafplaas Bloemendaal. Op hierdie gegewe gebaseer, verskyn *Het meisje met het rode haar* (1956) deur Theun de Vries en in 1981, onder die regie van Ben Verborg verskyn 'n film onder dieselfde titel. Op 31 Mei 1982 word 'n monument onthul. Dis deur haar versetvriendin Truus Menger- Overstegen ontwerp.

'n Noukeurige kennis van Ton Kors se biografie onthul vele ooreenkoms tussen die twee verhale. Die belangrikheid van hierdie oormekaarskuif van nie-fiksie en fiksie, van romanwerklikheid en historiese werklikheid laat die leser 'n gevoel van werklikheid en vertroue in die verteller ervaar. Daarom sal 'n leser Cor Takes se beskrywing van Ploeg se ondersoekstrategieë as "waar" aanvaar (p. 153): "Hij had een zweep met ijzerdraad er in gevlochten, waarmee hij de vellen van je gezicht sloeg, en van je blote kont, en dan douchde hij je met je achterste tegen de gloeiende kachel. Hij stopte een tuinslag in je reet en liet hem net zo lang sputten tot je je stront uitkotste. Hij heeft weet ik hoeveel mensen afgemaakt en nog veel meer de dood ingejaagd in Duitsland en Polen. Goed. Die moet dus uit de weg geruimd worden. Ben je het daarmee eens? . . . Ja of nee?" Hierdeur word die leser gekonfronteer "met werelden en visies die de lezer mischien liever niet zou willen kennen," aldus De Rover (1978:176). (Kyk bespreking onder 2.7.5.) Omdat die verteller nie kant kies nie en die versetman Takes teenoor die neutrale Anton staan, word die leser betrek tot 'n eie meningsvorming en standpuntinname.

Die implisierte outeur het geen historiese verslag gelewer nie, maar wel analogieë en simmetrieë geskep. Mertens, (1982:7) beweer: "Dat hier de episodes zijn gerangschikt volgens enige highlights van de recente geschiedenis is de uitkomst van het door Mulisch ook in sy vroegere werk zo vaardig bedreven politieke symbolisme, dat gebeurtenissen omtovert tot magische momenten, waarin alles bij toverslag een verrassende samenhangt blijkt te vertonen." Met 'n voorkennis van *Het stenen bruidsbed* is hier in 'n mate wel 'n bevestiging van die leser se verwagting. Die procédé's in die strukturele verhaalniveau en betekenisniveau sorg egter vir 'n deurbreking, sodat slegs die intellektuele leser hierdie fyn "alles raakt aan alles"- kenmerk van Mulisch as reële outeur ervaar.

Reeds in 1972 in *De toekomst van gisteren* het die voorgestelde vrylating van die Drie van Breda en Willy Lages in 1952 en die daaropvolgende vrylating van laasgenoemde in 1966 'n rol gespeel. Mulisch verklaar (1972:9): "Het is mijn overtuiging, dat de tweede wereldoorlog tot het einde der tijden een oriëntatiepunt zal blijven." In *De aanslag* word die aanname bevestig as die spanningsboog van 1945 tot 1981 strek. Die keuse van kernmomente gaan om hoogtepunte uit die Koue Oorlog waar 'n oorsaak/gevolg-verhouding

gekoppel is aan die Tweede Wêreldoorlog: Nederlandse vrywilligers word na Korea gestuur in 1952; die Hongaarse opstand van 1956; die Provobeweging wat onder andere beskou kan word as reaksie teen Nederlandse steun aan die Verenigde State en uiteindelik 21 November 1981, die dag waarop die Amsterdamse betoging teen die kernbewapening plaasvind en die herlewing van die Koue Oorlog.

Vervolgens 'n ondersoek na die bydrae van die tydaspek ten opsigte van die betekenis-niveau.

4.6.2 Die tydaspek

De aanslag handel oor 'n kind wat opgroei en ouer word, maar gedurig te make het met 'n verskriklike verlede wat inwerk op die hede. Dit sluit in moord uit idealisme op 'n man wat gemoor het uit sy idealisme. Dis meer as 'n historiese rekonstruksie. Hoewel dit 'n byna tradisionele aanbieding is, skuif die tyd oor mekaar in elke hoofstuk.

Vir die ingeligte leser is Mulisch as konkrete outeur se uitsprake oor tyd opvallend aanwesig. Kennis van sy ander werke laat dié leser Mulisch se opvatting oor tyd herken. Die tyd word dikwels ruimtelik uitgedruk, byvoorbeeld: "Ver, ver weg in die tweede wêreldoorlog woonde een zekere Anton Steenwijk" (p. 7).

Volgens ons taalgebruik staan wij met ons gezicht naar de toekomst, het verleden in onze rug, en zo ervaren de meesten het ook. De toekomst ligt vóór hen, het verleden achter hen. Voor dynamische persoonlijkheden is het heden dan een schip, dat op ruwe zee met zijn boeg de golven van de toekomst doorklieft; voor passievere mensen eerder een vlot, dat op een rivier rustig meedrijft met de stroom. Met beide voorstellingen is natuurlik iets vreemds aan de hand, want als de tijd beweging is, dan moet zij zich in een tweede tijd bewegen, en zo ontstaat een oneindig aantal tijden . . . Wie zijn toekomst vóór zich heeft en zijn verleden achter zich, die doet trouwens op nog een andere manier iets onbegrijpelijks. Het houdt in, dat voor hem de gebeurtenissen op een of andere manier al aanwezig zijn in de toekomst, op zeker ogenblik het heden bereiken, om ten slotte tot rust te komen in het verleden. Maar er is niets in de toekomst, zij is leeg, het volgende moment kan men sterven, zodat zo iemand dus met zijn gezicht naar iets gekeerd staat, terwijl nu juist achter hem iets te zien is: het verleden, zoals bewaard in het geheugen.

Als daarom de grieken over de toekomst spreken, zeggen zij: 'Wat hebben wij niet allemaal nog achter ons?' – en in diezin was Anton Steenwijk een griek. Ook hij stond met zijn rug naar de toekomst en met zijn gezicht naar het verleden. Als hij nadacht over de tijd, zoals hij soms deed, zag hij de gebeurtenissen niet uit de toekomst komen en via het heden naar het verleden gaan, maar uit het verleden ontwikkelden zij zich in het heden, op weg naar een ongewisse toekomst" (p. 207-208).

Reeds op bladsy 10 is daar 'n vooruitskouing: "Dat vond Anton altijd het mooist: een man die naar achteren liep om iets naar voren te duwen, en tegelijk op dezelfde plaats bleef." Die siening verklaar in 'n groot mate Anton se optrede: hy wil die verlede vergeet maar sien ook nie lig in die toekoms nie: "Het maakte zich los van alles wat er aan voorafging en er op zou volgden, snoerde zich in en begon de reis door zijn verdere leven, aan het eind waarvan het uit elkaar zal spatten als een zeepbel, waarna het zal zijn of het nooit gebeurd is" (p. 32).

Uit hierdie openbarings blyk nie net Anton se optrede nie maar ook die motivering vir sy skynbaar ongemotiveerde voortdrywe in die lewe. As die leser die verbande kan lê, oortuig die optrede van Anton tot die einde waar die "zeepbel" bars, hy van Karin die volle waarheid eis en dan die aanslag kan afsweer en glimlaggend met sy seun kan aanstap. In die lig van hierdie tydaspek oortuig die slot.

Hoe ver verwyder Anton van die gewone opvatting van tyd is, blyk uit die herhaling van die sprokiesagtige (byvoorbeeld bladsy 7: "ver, ver weg"; die oorlog word vir hom "een gruwelijk sprookje uit de oude tijd" – bladsy 216. Bladsy 231 – "Een vreemde euforie had bezit van Anton genomen, zonder opwinding; eerder iets droomachtigs, dat aansloot op iets van lang, lang geleden, nog voor de oorlog.")

Die geskiedkundige grondslag van die roman, dit wil sê die aanslag, Januarie 1945 is psigologies deur Anton onderdruk en hy distansieer hom daarvan: hy noem dit prehistories; ses maande na die aanslag hoor hy dat Peter doodgeskiet is en dit was soos 'n boodskap "uit voorhistorische tijden" (p. 79); as hy in 1952 wel hulle huis besoek kyk hy na die plek waar "in de oertyd Ploeg had gelegen" (p. 90); by die begrafnis hoor hy die oudersetstryders van die moord op Ploeg praat: "Ver weg in de tunnel van het verleden . . ." (p. 149); daarna sê hy vir Takes: "Het is antieke geschiedenis" (p. 161).

Die syn en skyn word in die tydaspek deurgevoer: dis skyn dat die belangrike datums per se (1952 – oorlog in Korea; 1956 – onderdrukking van opstand in Hongarye; 1966 – oorlog in Viëtnam; 1981 – vredesdemonstrasie in Amsterdam) moet bydra tot die betekenisniveau omdat dit slegs beklemtoon hoe los Anton van die tyd is. Hy maak "ontdekking" gedurende bogenoemde tydperke wat die aanval uit 'n ander hoek belig. Sy verlede bly soos 'n raaisel wat opgelos moet word. Met sy visie op die tyd word die verlede 'n verstarde konstante wat 'n uitwerking op sy hede en toekoms het.

Die sprokiesagtige en die verstardeheid in tyd laat die vier huise soos 'n klein mikrokosmos voorkom met weinig kontak met die buitewêreld. "Alles was roerloos – en toch verstreek

de tijd” (p. 33), Beumer leef in kindsheid “totaal onkundig van het heden” (p. 92); Takes voel in 1966 nog soos in 1945 (p. 162 en 185); Peter bly vir Anton ewig sewentien (p. 238) en hy voel soos ’n oortreder as hy ouer word as wat sy pa was (p. 215). Dit is opvallend dat mevrou Beumer, Fake Ploeg en Karin feitlik dieselfde woorde gebruik as hulle Anton weer sien:

Weet je dat je eigenlijk helemaal niet veranderd bent? Je bent nu nog langer dan je vader was, maar ik herkende je meteen. (p. 93 – mevrou Beumer).

Weet je dat je absoluut niet veranderd bent . . . Ik zag meteen dat je het was. (p. 119 – Fake Ploeg.)

Ik heb je meteen herkend daarstraks . . . Je bent net zo groot als je vader geworden, en grijs, maar op een of ander manier ben je helemaal niet veranderd. (p. 237 – Karin.)

Hy word narkotiseur en as sy pasiënte weer bykom, kon hy sien dat hulle gely het. So leef Anton – hy onthou nie alles nie, maar ly as hy terugflitse ervaar. So ’n incident is sy bywoning van die teater wat in sy onderbewuste die toneel in sy eie huis oproep. Die toneel in Tsjekov se *Kersietuin* wat Anton ontstel, is waar die man met ’n geboë hoof by ’n tafel sit en die vrou buite op die terras na iemand roep (p. 110). In sy onderbewuste verbind hy dit wel met die aand van die aanslag.

Nouverbonde aan die tydaspek is die simboliese niveau.

4.6.3 Simboliek

Simboliese en mitologiese verwysings is teksimmanent maar maak ’n appèl op die ingeligte (noukeurige) leser se repertorium en kan geïmplementeer word om die leser te manipuleer tot die lê van verbande. Vervolgens ’n bespreking van enkele simbole uit ’n simboolryke teks.

By terugskouing tref die simboliek in die benaming van die huise. Dis ironies dat nog voordat die katastrofiese aanval hulle tref, Anton reeds die benaming *Buitenkust* nie ervaar as rus wat van buite kom nie, maar dat daar geen rus is nie en die rus bly as’t ware buite (p. 7). *Welgelegen*, die huis van die Beumers, kry simboliese assosiasies omdat hulle gespaar bly as gevolg van Korteweg se besluit om die lyk van Ploeg voor *Buitenkust* te lê. Ook *Rustenburg* word gespaar. *Nooitgedacht* se naam sluit volkome aan by die simboliese inhoud wat dit verkry aan die slot. Deurdat Korteweg die Jode in *Rustenburg* konsidereer het, kry *Nooitgedacht* ’n buitengewone simboliek. Anton besef dat “behalve alles . . .

Korteweg ook nog een goed mens” (p. 250) was en dat die skokonthulling in verband met die akkedis nie die enigste geheim van Korteweg was waaraan hy nooit kon dink nie.

Peter moet ’n vertaling uit Homerus se geskrifte doen. Sy pa is in vervoering oor die pragtige natuurbeskrywing, wat volgens hom ’n leser langer sal bybly as die beskrywing van die veggende leërs. “Het is net of hij wil zeggen, dat het hele bestaan een vergelyking is van een ander verhaal, en dat het er om gaat, dat andere verhaal te weten te komen” (p. 21). Volgens Shipley (1972:376) is die Homerieuse vergelyking: “a) one that suggests heroic qualities or proportions . . . or b) one in which the image is lengthily developed.” Deur die Homerieuse vergelyking word beklemtoon (p. 21): “en dat is er nog steeds.” Die natuur en die “herder” is nog daar — menslike bestaan gaan aan. Al sou die rumoer van die veggende leërs wegsterf, bly die mens en die natuur. Na die geweld van die oorlog is daar tog nog menslike bestaan moontlik.

Alles is van die begin af vir Anton “het ingewikkelde netwerk van de golven” wat “een patroon dat hij meer kon onverzien” veroorsaak. As hy maar die “andere verhaal” bewustelik kon vertolk en beleef, maar hy kon nie. Hy wil geen verbinding tussen die historiese buitewêreld en sy eie binnewêreld erken nie. Hy onderdruk die oorlogsherinneringe. As twaalfjarige moes hy alleen ’n skrikwekkende ervaring verwerk, te danke aan “heroic qualities” in homself.

Die “ander verhaal” beïnvloed sy hele lewe. Wat gebeur het, is soos die as wat nog jare oor hom neerdaal (p. 77): “De aswolk uit de vulkaan stijgt op naar de stratosfeer, draait om de aarde en regent nog jarenlang op alle continenten neer.”

Hierby sluit die *golfmotief* aan en word die vlegwerk van golwe simbool van die gebeure uit die verlede wat in sy latere lewe oor hom terugspoel.

As ’n motorboot deur die water gaan, ontstaan ’n golf wat in ’n v- vorm die wal bereik, teruggekaats word en die oorspronklike golwe deurkruis, sodat ’n ingewikkelde vlegwerk van golwe ontstaan. Anton is gefassineer deur die fenomeen en probeer vasstel “hoe het zich nu precies voltrok maar elke keer groeiden de factoren aan tot een patroon, dat hij niet meer kon overzien” (p. 11). Die aanslag en die daaropvolgende gevolge kan met so ’n vlegwerk van golwe vergelyk word. Die gebeure begin in die doodstil laaste oorlogsmaande. Na die aanslag begin die gebeure soos golwe beweeg. Anton kan nie aan sy verlede ontsnap nie. Hy word met tussenposes van jare met sy oorlogservarings in kontak gebring. Die aanvangsbeeld van die man wat op die boot staan en die boot vooruit stoot, terwyl hy na agter loop, sodat hy stilstaan, word simbolies as die boot met die tyd vergelyk

word. Hierdie beeld word relevant simbolies. Ondanks sy pogings om vooruit te gaan, loop hy hom gedurig vas in oorlogsherinneringe. Hy val vas tussen twee teenoorgestelde “golfbewegings”. Hy kan die vlegwerk, die hele samehang van gebeure nie insien nie. Slegs as al die gegewe teen die einde bekend is, ervaar Anton ’n rustigheid: “de golven trekken glad de straten raken leeg en het wordt stil.” Nie net al die feite is nou bekend aan Anton nie, maar ook die finale omskrywing van die raaisel is gevind naamlik “ravage.” Dit is beduidend dat “ravage” ook as *gevaar* omgeskryf kan word. Gevaar as gevolg van kernbewapening?

Simboolsinonieme word aangetref as Anton die bevestiging van Truus se dood as iets wat hom *oorspoel* (p. 163) ervaar. (My kursivering – SMC.)

Ook in Siena ervaar hy sy migraine-aanval “als een *vloedgolf*, en stortte over hem heen” (p. 213). (My kursivering – SMC.)

Die laaste hoofstuk waarin die openbaring van Karin Korteweg plaasvind, word sō aangekondig: “En zoals de zee alles wat de schepen verloren hebben op de kust gooit – en de strandjutter verzamelt het voor zonsopgang; zo verscheen die oorlogsavond van 1945 nog eenmaal in zijn leven.” (p. 223.) Op bladsy 253: “... de golven trekken glad ...” word die golfsimbool eintlik final gebruik en dis interessant dat dit op die afloop van alle raaiselagtighede dui.

Nog ’n motief, naamlik die spel met *lig* en *donker*, wat deurgaans aangetref word, word simbolies. Na ’n nag van uiterste duisternis, letterlik en figuurlik in die sel saam met Truus, gaan hy by sy oom in Apollolaan woon. Apollo is die god van skoonheid en lig, wat dus simboliseer dat dit met hom nou beter sal gaan. Dis simbolies dat die son opkom toe hulle by die “Ortskommendatur” uitkom na sy nag in die sel en die aaklike ervaring op pad Amsterdam toe.

Volgens Fontaine (1984:19) is Truus se lewensfilosofie ’n dualistiese filosofie soos die van die “Albigenzen en Katharen of die van de oude Iraniërs.” Daar is ’n stryd tussen liefde en haat, die lig en die duisternis maar “het licht is ouder dan de liefde.” Sy praat met Anton asof hy ’n volwassene is en betrek hom in die redenasie: “De christenen zeggen van niet, maar goed, dat zijn de christenen. Of ben jij christelijk?” “Volgens mij niet” (p. 53). Truus omskryf dan dié lig as: “dat is het licht, dat in iemand zit die van iemand anders houdt” (p. 53-54). Sy verkondig dus die ou leer dat daar ’n ligvonk in elkeen in die “slechte” wêreld gevange sit wat wag om bevry te word. Later beleef Anton dieselfde dualisme: “De wereld is de hel, dacht hij, de hel ... Het leven in het heelal was een grote mislukking, een grote flop, en het zou beter geweest zijn, als het niet ontstaan was.” (p. 201.) Die *dood* figureer

sterk in die narratiewe diskfers: die aanslag se slagoffers, Korteweg wat selfmoord pleeg; die versetman wat ook selfmoord pleeg omdat Lages vrygelaat is; hy ontmoet Saskia in Westminster Abby wat as 'n massagraf beskryf word; hy ontmoet Takes by 'n begrafnis. Die dood is die oorheersende "donker" nie net in die teks nie, maar ook vir Anton sodat hy later aan depressie ly (p. 211).

Die "duisternis" val oor Anton as Ploeg voor hulle huis doodgeskiet word. As hy in die sel die uiterste duisternis ervaar, koppel die ingeligte leser die motto ook daaraan: "Overal was het al dag, maar hier was het nacht, neen, meer dan nacht." Toe hy ook van Peter se dood hoor, sluit hy alle herinneringe aan die oorlog af. "Alleen in het hart van die hermetische duisternis schitterde soms een verblindend lichtpunt: de vingertoppen van dat meisje over zijn gezicht" (p. 80).

So word die lig- en donkersimboolsinonieme deurgaans verweef in die teks. Na die Apollolaan, woon hy in 'n klein, *donker* kamer bokant 'n viswinkel. Die *donker* word gekoppel aan die ontmoeting met Fake Ploeg. (My kursivering – SMC.) Nadat Fake die klip (steen) teen die spieël gegooi het, ontploff die kaggel en roet "verspreidde zich, door de kamer . . ." (p. 129). Anton het 'n hoofpyn en voel: "wat zinloos allemaal!" (p. 129.)

Hierna woon hy in 'n plek met baie *lig* in die buurt van die Leidseplein – wat simbolies is van 'n aangename lewe na sy ontmoeting en huwelik met Saskia.

Gedurende sy gesprek met Takes by die begrafnis word dit *effens* lig as hy Peter en die sleutelincident byna onthou, maar dan is daar weer slegs *diepe duisternis*, en sy herinneringe vervaag. Hy hou die gebeure in "duisternis." By dieselfde geleentheid verrys die beeld van Truus wat hy ook in *duisternis* verberg het, "want dan had hij zich moeten afvragen of zij nog leefde" (p. 163). Wanneer hy Takes weer ontmoet en 'n foto van Truus die eerste maal sien, is die *duisternissimboliek* weer gekoppel aan Anton se onderdrukking van herinneringe: "Eindelijk was zij (Truus – SMC) uit de duisternis naar voren gekomen – met de blik van Saskia" (p. 191).

In kontras met die *duisternis* wat hy van sy ouerhuis bly beleef, lewer 'n herbesoek aan die nuwe huis wat op die plek van *Buitenrust* opgerig is, slegs *lig-* en *witbeeld* wat op sy vrymaking van die huis en die gebeure kan dui. Daarom kon hy met sy dogter, Sandra die "huis" van Ouma en Oupa, die monument en Truus se graf besoek.

Die laaste *duisternissimbool* kom voor as Anton Karin ontmoet: “Zoals soms op een zomerdag aan zee plotseling een *donkere*, kille schaduw over het strand glijd, was opeens die vervloekte oorlogsavond weer verschenen” (p. 236). (My kursivering – SMC.)

Die dobbelsteen simboliseer die toeval (soos reeds bespreek onder 4.5.4) terwyl die woldraad wat Anton se ma net voor die aanval in ’n bal rol, die skikgodin simboliseer. ’n Trui word uitgetrek en die wol word opgedraai (terug na die oorspronklike vorm) – hulle huis word verwoes en gelykgemaak. Wat oorbly, is die oorspronklike gelyk aarde.

Anton se spesialisering as narkotiseur is simbolies van sy geestesgesteldheid. Hy wil nikks onthou nie. Sy opvatting van die funksie van verdowing mag verklarend wees vir sy eie traumatische gemoedsgesteldheid. In Westminster Abdy beskou hy die grafte as mense “onder definitieve narcose” (p. 135) en word narkose gelykgestel aan die dood. Anton dink: “dat een narcose de patiënt niet zo zeer gevoelloos maakte, maar dat de chemicaliën uitsluitend bewerkstelligden, dat hij zijn pijn niet kon uiten, en verder, dat zij achteraf de herinnering aan de doorstane pijn wegnamen, terwyl de patiënt er toch door veranderd was. Als zij ontwaakten, was toch altijd te zien dat zij geleden hadden” (p. 111).

Anton se skynbaar apatiese houding veroorsaak dat hy koud staan teenoor alle politiek in so ’n mate dat wêreldleiers vir hom die “oude man in Amerika” en die “oude man in Rusland” (p. 225) is. “Hij las de krantekoppen, maar was ze onmiddellijk vergeten” (p. 111). Die binnelandse politiek kon hom ook nie veel skeel nie: “ongeveer zoveel als de overlevende van een luchtramp geïnteresseerd is in papieren vliegtuigjes” (p. 113).

Die *asbeeld* is deurgaans simbool van verwoesting. Dit blyk uit die afbrand van hulle huis: “Overal daalden zwarte schilfers neer op de sneeuw” (p. 42).

Toe Truuus in die sel is, ervaar sy die werklikheid as “een grote puinhoop” (p. 55).

Die tweede episode begin met: “De rest is naspel. De aswolk uit de vulkaan stijgt na de stratosfeer, draait om de aarde en regent nog jaren later op alle continenten neer” (p. 77). Die aswolk word simbool van oorlogsellende waaraan die mensdom nog jare nie kan ontkom nie.

Die slot lui: “zijn schoenen sloffen en het is of zij wolkjes as opwerpen, ofschoon nergens as te zien is ”(p. 254). In die lig van die betoging teen kernwapens en dat daar iets in sy oog glinster, “alsof hij dat een grappig denkbeeld vindt” (p. 154), kan die asbeeld wel heenwys na verwoesting wat dreig. Die glinster in die oog is nie ’n bevrydende lag nie, maar ’n

aanduiding dat hy die absurditeit van oorloë besef, maar ook weet dat hy daar niks aan kan verander nie: “Hij ’heeft de oorlog meegemaakt” (p. 253).

’n Sterk simboliese laag word verteenwoordig deur die akkedisse en die rol wat hulle speel. As Fake Ploeg neergeskiet word, dink Korteweg eerstens aan sy akkedisse. Karin verduidelik aan Anton (p. 248) dat hulle vir Korteweg simbool van onsterflikheid en ewigheid was.

As Korteweg na sy terugkeer van die polisiestasie, gekonfronteer word deur die *dood* van die Steenwijs en sy *lewende* onsterflikheidsimbole, is die kontras en die werklikheid vir hom te veel. Die simbool verloor sy waarde en Korteweg vernietig self sy onsterflikheid-simbole. As hy sonder dié simbole moet leef, pleeg hy uiteindelik selfmoord.

Vir die alchemiste is die steen van wysheid in die vorm van ’n salmander gestel. Die salmander is in die alchemie ’n simbool van onsterflikheid en ewigheid. So skakel die akkedisse (van Korteweg), die salmander en Beumer se krokodille.

Dit is duidelik dat die aanwending van simboliek (en die totaliteit is nog geensins uitgeput in hierdie bespreking nie) vir die leser oneindige nuwe visies oopmaak. Terugkerende motiewe soos die *gebreekte spieël*, die *kruienaeltie* om maar enkeles te noem, tree simboliserend in die teks op en gee die leser geleentheid om verbande te lê en met waardering kennis te neem van die geladenheid van die romangegewe.

Aansluitend by die simboliek is die aanwending van die mitologie en die tipies-Mulische mitiese formule wat opduik.

4.6.4 Mitologie en die mitiese formule

Klassieke verwysings verdig die betekenisniveau. In die motto word na Plinius verwys (bespreking onder 4.4.3 en 4.5.5).

Anton se pa wou die huis eerder *Eleutheria* noem en verkieslik in Griekse letters skryf. Die karbiedlamp het vir Anton die vorm van ’n “*psilon*” (p. 15). Voorwerpe het die vorm van Griekse letters en die “Concertgebouw” het die vorm van ’n Griekse tempel (p. 69). As Anton op die strand aan die slaap raak, droom hy dat sy ouerhuis versier is met Griekse ornamente en hy dink oor die tyd soos ’n Griek. Sy skoonvader was ambassadeur in Athene; Truus se pistool weeg Takes in sy hand soos ’n “*antiquair*” en beskou dit as “een kostbaar juweel” (p. 199). Aansluitend by hierdie antieke kultuurmotiewe is Anton se

tydbesef ten opsigte van die oorlog. Die “oertoneel” van die aanslag is: “Alles was roerloos – toch verstreek de tijd” (p. 33). Die berig van Peter se dood vyf maande later is vir Anton “voorhistorische tijden” (p. 79). Teenoor Takes merk hy op dat die aanslag “antieke geschiedenis” is (p. 161).

Die durende geldigheid van die mitologie word deur die verteller onderskryf: “Ook het afgrenzende moet steeds afgegrensd worden; maar de taak is hopeloos want alles raakt aan alles in de wereld. Een begin verdwijnt nooit, zelfs niet met het einde” (p. 109).

Nog 'n oertoneel speel hom af. Truus troos die twaalfjarige Anton en druk hom styf teen haar vas. “Zij was minder warm dan de kachel daarnet, en tegelijk veel warmer” (p. 46). As sy begin huil voel Anton haar “dik, weerbarstig haar” (p. 48). Sy vra om sy gesig te voel: “Zacht streken haar koude vingertoppen over zijn voorhoofd, over zijn wenkbrauwen, wangen, neus en lippen. Roerloos, zijn hoofd iets naar achteren, liet hij het gebeuren. Hij had het gevoel dat het iets heel plechtigs was, een soort inwijding, zoals je in Afrika wel had” (p. 49). Soos in vorige werk (byvoorbeeld *Het stenen bruidsbed*) tree die erotiese en geweld in noue samehang op. Die frase “liet hij het gebeuren” het 'n meerduidige assosiasie veral in samehang met “een soort inwijding.”

Na sy ontmoeting met Takes by die begrafnis, besef Anton met 'n skok dat Truus en Saskia vir hom een en dieselfde is, as hy na Saskia se foto kyk (p. 178): “Saskia was de afbeelding van een voorstelling, die hij sinds zijn twaalfde jaar met zich meegedragen moest hebben zonder het te weten, en die pas aan haar zichtbaar was geworden – niet als de herkenning van die voorstelling, maar als zijn onmiddellijke liefde, de onmiddellijke zekerheid dat zij bij hem moest blijven en hem een kind baren!”

Saskia lyk nie na Truus nie, besef Anton, anders sou Takes op haar gereageer het. Saskia lyk soos die voorstelling wat hy nog al die jare van Truus het. Hy vermoed dat die voorstelling uit 'n veel ouer bron kom: “mischien was zij – á la Freud – ontleen aan het beeld van zijn moeder toen hij in de wieg lag” (p. 179). In hierdie oerbeeld kan die beskuttende moederbinding herken word volgens die Freudiaanse psycho-analise.

Dit is by Takes, wat Anton tuis voel soos laas by sy pa (“Alleen ooit bij zijn vader” – p.150). Dis deur Takes, sy oorlogsvader, dat hy Truus Coster werklik leer ken. Deur Truus het sy eerste erotiese ervaring gekom. Saskia, wat sy kind baar, herinner hom aan Truus. Truus en Saskia maak deel uit van die veilige moederwêreld waaruit Anton in sy puberteitsjare weggeruk word. So dra Anton sy traumatische jeug as volwassene op paradoksale wyse met hom saam. Sy herinneringe aan huislike geluk is onlosmaaklik verbonde aan die vernietig-

ing daarvan. 'n Breuk met Saskia (Truus), sy huwelik met Liesbeth, wat met die oorlog niks te make het nie, duï op 'n breuk met sy jeug. Hy kan selfs met Sandra die plek van die aanslag en Truus se graf besoek.

Aansluitend by die Oidipusmite, figureer die raaisel-motief. Oidipus kan die Sphinx se raaisel antwoord. Anton het liewer blokkiesraaisels opgelos as politieke berigte gelees (p. 112). Die oplossing van die tergende raaisel: "Weet de Zonnegod geen duidelijker omschrijving van deze puinhoop?" (p. 242) skiet hom te binne wanneer die finale ontbrekende dele in die legkaart van sy "duistere" verlede inpas na Karin Korteweg se ontboesemming. *Zonnegod* en *puinhoop* wek weer assosiasies met *lig* en die *duisternis* van die wêreld na die oorlog.

Oënskynlik onbelangrike detail in die boek, byvoorbeeld die herhaalde opduik van die dobbelsteen as simbool van toeval, word essensieel en word weer met ander "kleinere" gebeure in verband gebring, want "alles raakt aan alles in de wereld" (p. 109). Soos in Mulisch se ander werk ervaar die ingeligte leser 'n geslotte sisteem waarby "de samenloop tot mythe uitgroeit." Boomsma (1982:9) beweer dat dit vir Mulisch om (oer)verbande gaan: "Alles heeft raakvlakken met alles. Het toeval is niet van de lucht en helpt duchtig mee om het mythische Mulisch-systeem te scheppen."

De Rover (1980:3) sê dat die oeuvre van Mulisch tematies sluit as gevolg van sy magiesmitiese lewensfilosofie. "Hij schrijft niet over een naar niets verwijzende realiteit; voortdurend poogt hij de systemen te duiden die achter het menselijk handelen schuilgaan." So is die "golwe" in Anton se lewe 'n realiteit as gebeure in sy verlede deur 'n karakter bevestig of openbaar word.

Hierdie elemente dra by tot wat Hella Haasse (1984:11) beweer, naamlik: "De lezer moet een spoorzoeker zijn. Het lezen wordt gekompliseerd, wanneer de schrijver niet iemand is die de lezer tegemoetreedt, maar iemand die zich in zijn tekst verbert en toch gevonden wil worden en daarom sporen achterlaat." *Spore* wat gelaat word, lei die leser nie net tot noukeurig lees nie, maar ook tot die ontdekking van die gekompliseerdheid van die strukturele en betekenismiveau.

Vervolgens 'n oorsigtelike bespreking van die ideële verhaalniveau.

4.6.5 Die ideële verhaalniveau

Hoewel die ideële verhaalniveau 'n besondere gelade komponent van *De aanslag* vorm, word in hierdie studie slegs die oorheersende skuldvraag nagegaan.

In gesprek met Hans Maarten van den Brink (1982:11) verduidelik Mulisch sy filosofie ten opsigte van die skuldvraag soos volg: "Beoordeel je iemand op de motieven of op de gevolgen van wat hij doet? Dat zijn precies de vragen die aan de orde komen in mijn boek, wanneer het gaat over verzetsdaden en represailles." Na al die argumente kom dit uiteindelik daarop neer dat elkeen verantwoordelikheid vir sy dade moet aanvaar. Dié mense wat hulle self verontskuldig deur te beweer dat hulle in opdrag optree en dus die skuld op 'n hoër gesag skuif, verteenwoordig die suwerste vorm van kwaad. So 'n voorbeeld is Eichmann. (Kyk bespreking onder 4.3 en vergelyk met *De zaak 40/61*, 1962.) Dat daar geen oplossing vir die vraag is nie, blyk duidelik.

Omdat die outeur onlosmaaklik deel is van sy teks (sien bespreking onder 2.7.5 en 3.3.3.1) is hy teenwoordig in die keuse van vertellersperspektief, die uitsprake van die karakters ensovoorts. Daar ontstaan by die leser 'n beeld van die regisseur agter die teks, naamlik die outeur. Die beeld van die outeur hoef nie saam te val met die werklike outeur nie. (vergelyk De Rover, 1978:174.) Sy sienings en uitsprake bly onlosmaaklik deel van die implisiete outeur se organisasie van die narratiewe diskloers. Die outobiografiese gegewe word verweef sodat die ingeligte leser die hegtheid van Mulisch se oeuvre wel beleef. Alles raak aan alles.

Sterker as in vorige romans kom die skuldvraag onder die leser se aandag. Wie is skuldig aan die gewelddadige dood van Anton se familie: die besetter, die versetsman of die handlanger van die besetter?

In Januarie 1945 word 'n gehate handlanger van die besetters doodgeskiet deur die versetman. Die buurman, Korteweg, sleep die lyk voor die Steenwijks se huis. Die Duitsers tref vergeldingsmaatreëls en Anton se ouerhuis word aangevuur, sy ouers tereggestel en Peter met Ploeg se pistool doodgeskiet. Anton beland in 'n donker sel waar hy kontak het met die vrou wat by die aanslag betrokke was. Truus se standpunt is: "Ze zullen je mischien van alles wijs proberen maken, maar je moet nooit vergeten dat het de moffen zijn, die jouw huis in brand hebben gestoken. Wie het gedaan heeft, heeft het gedaan, en niet iemand anders" (p. 47).

Op kinderlike, naïewe wyse voel Anton skuldig oor Schulz se dood: "Het was zijn schuld, en nu ging hij vast dood ..." (p. 65).

Namate sy verlede gerekonstrueer word, word die skuldvraag duideliker gestel: Wie was skuldig aan die dood van sy familie?

By die betoging teen die kommuniste word Anton weer gekonfronteer met sy verlede as hy Fake Ploeg raakloop. Fake se siening is: "Ze wisten dat er represailles zouden komen, en toch schieten ze hem voor jouw huis neer. Kon ze niets verdrommen, anders hadden ze het lijk wel verborgen. De oorlog is er geen seconde eerder door afgelopen" (p. 124). Fake beweer dat sy pa nie van die Joodse vervolgings geweet het nie maar dat hy opgetree het omdat hy dit as sy plig beskou het. Uit frustrasie gooi Fake die spieël stukkend. Die sinloosheid van alles laat Anton voel "dat hij ook op de rand stond van een lachbui" (p. 129).

In 1966 ontmoet Anton die versetman, Cor Takes by 'n begrafnis. Daar hoor hy dat dit eintlik Truus is wat Ploeg doodgeskiet het. Uit die gesprek blyk dit dat Takes geen twyfel het oor die geregtigheid van die aanslag nie. Die kwelvrae blyk sinloos te wees:

Wie het die skote gevuur?
Waarom is hulle huis huis gekies vir die aanslag?
Waarom is Fake se lyk huis voor *hulle* deur gelê?

Takes glo (p. 155): "De enige waarheid waar we iets aan hebben, dat is, dat iedereen is afgemaakt door wie hij is afgemaakt, en niet door iemand anders." Twee maal voel Anton (p. 157 en 159) 'n lag deur hom skok. Die absurde, die sinloosheid van die geweld skok verby tranen en droefheid. (Vergelyk ook Corinth se optrede in *Het stenen bruidsbed*).

Takes se woorde kry 'n meerduidige betekenis. Die beskrywing van Takes se karakter oortuig, naamlik 'n versetman wat alles verloor het en wie se gedagtes nog steeds in die oorlogstyd verkeer en by Truus wat gefusilleer is. Vir hom bestaan God nie (p. 154): "Weet je wie bestaan? De doden. De dode vrienden." Takes se denke het dus ook "versteen" in 1945.

Wanneer Anton en Sandra terugkeer na die toneel van die aanslag kan Sandra nie begryp dat Anton so vriendelik oor Truus praat asof sy nie skuld aan die aanslag gehad het nie. 'n Groot vermoeidheid wel in Anton op, en hy antwoord: "Iedereen heeft gedaan, wat hij

heeft gedaan, en niets anders” (p. 220). Hy besef dat hy woordeliks Truus se woorde aan hom in die sel, herhaal.

Anton beantwoord nie die skuldvraag nie. Selfs as Karin in 1981 vertel dat Korteweg selfmoord gepleeg het uit skuldgevoel, voel hy slegs vlugtig tevrede, asof hy hom oplaas gewreek het. As sy vertel hoe Peter doodgeskiet is deur die Duitsers, “alsof ze op een beest schoten” (p. 242), skiet die raaisel Anton weer binne (p. 242): “Weet de Zonnegod geen duidelijker omschrijving van deze puinhoop?” Die wêreld waarin hy leef word sinoniem met ’n puinhoop.

Anton is geskok om te hoor dat Korteweg se akkedisso wat vir hom simbool van onsterflikheid en ewigheid was, die dryfveer vir sy optrede was. “Waren de hagedissen de uiteindelijke schuldigen” (p. 247). Dit bevestig die hele redenasie dat alles gebeur het soos dit moes en dat niemand werklik skuldig was nie.

Dat vrees vir Anton se wraak, Korteweg tot selfmoord gedryf het, was maar gedeeltelik waar: “Maar uiteindelijk had hij jou helemal niet nodig om vermoord te worden. Jij zat in hemzelf” (p. 249). Korteweg se skuldgevoel het sy lewe verwoes. Anton se reaksie is dat hy mislik voel omdat die uiteindelike verklarings (die mense se optredes) byna gruweliker as die werklikheid is.

Deur die teks lei die implisiële outeur die leser tot die besef dat nie net die kwade in die mens is nie, maar ook die goeie – die korrektief na al die gruwels. Korteweg konsidereer die Aartsfamilie omdat daar ’n jong Joodse gesin met ’n klein kindjie weggekuip het sedert 1943. Sy bedagsaamheid is vir Anton byna ondraaglik: “Behalwe alles was Korteweg ook nog een goed mens geweest! Daardoor was het lijk van Ploeg aan de andere kant terechtgekomen, bij hen, zodat . . . Anton verdroeg het niet langer” (p. 250).

Anton is verward (p. 252): “Was iedereen schuldig en onschuldig? Was de schuld onschuldig en de onschuld schuldig?” Die oplossing van die raaisel is: *ravage*. Terselfdertyd klink “een afschuwelike, massale schreeuw” (p. 253) op. Weer is die lag, die angst en die vrees aanverwant: “Zij (die skreeu – SMC) rende in het rond, iedereen schreeuwde lachend, maar het was een angstschreeuw” (p. 253).

Met hulle rekonstruksies probeer die karakters steeds begryp wat in die oorlog gebeur het en om ’n greep te kry op die onbegryplike. So sluit die afloop met die proloog in Anton se gedagtes: “Elke keer probeerde Anton vast te stellen, hoe het zich nu precies voltrok, maar elke keer groeiden de factoren aan tot een patroon dat hij niet meer kan overzien” (p. 11).

Vir die leser word dit duidelik dat die vraag van die raaisel 'n strukturerende beginsel van die roman is. Die geskiedenis en die herinneringe en verlede lever 'n puinhoop op. Die mitiese formule is hier van toepassing as die *Zonnegod*'n mitiese verbinding aangaan met die songod Apollo en die ligsimboolsinonieme, want ten slotte is "nergens as te zien" (p. 254).

Daar kan met vrug die psigologiese en poëtologiese verhaalniveau uitgediep word. Dit sou egter herhalend wees in dié sin dat daarmee weer eens bewys word, dat die ingeligte leser by elke herlees nuwe dimensies sal ontdek en dat dit beide niveaus reeds direk of indirek by ander niveaus betrek is.

4.7 SAMEVATTING

Kraayeveld (1983:241) sê: "We moeten ons realiseren dat tekstimmanente studie een voorwaarde is voor het onderzoek naar de communicatie tussen tekst en lezer omdat de tekst meer bepalend is in dat proces dan de lezer." Hy beklemtoon dat literatuur ook 'n spel is met die verwagtingspatroon van die leser. 'n Leser wat bekend is met *Het stenen bruidsbed* (1959) sal verwag dat Mulisch moontlik oor die na-effek van die oorlog sal skryf. Die oplettende leser sal miskien selfs 'n ooreenkoms in bou sien, naamlik vyf episodes, maar Mulisch is nooit voorspelbaar nie.

Biografiese (*Mijn getijdenboek*) en historiese faktore kan die enkodering van 'n boodskap medebepaal en in die teks neerslag vind. Vir die ingeligte leser is daar oral aanduidings van Mulisch se eie jeug soos beskryf in *Mijn getijdenboek* en *Voer voor psychologen*. Daar is raakpunte met historiese figure soos Hannie Schaft, Gerben Wagenaar, Ed Hoornik en ander. Hierdie elemente is nie noodsaaklik vir die dekodering van die boodskap nie soos aangetoon onder 4.6.1. Die realiteitsgehalte word egter verhoog deur die toevoeging van sulke skynbaar onnodige besonderhede.

In hierdie analise is 'n poging aangewend om na te gaan in hoeverre die teks self die leser kan aktiveer en op watter wyse die tekselemente die opmerksame leser dwing tot die lê van verbande. Dit bly die uitgangspunt van die resepsie-benadering dat daar 'n kommunikasieproses moet wees tussen sender en ontvanger en in hierdie geval 'n literêre werk en 'n leser. (Aansluitend hierby is die taalhandeling soos genoem onder 4.5.2.)

Die Afrikaanse leser kan probleme ondervind by die lees van sekere gedeeltes (byvoorbeeld p.24 — fauteuils, erker, dressoir en p.50 — knijpkat) maar nêrens word hy so

gekniehalter dat daar nie begrip is nie. Eco (1983:7) beweer dat die modelleser moet deel in die skrywer se taalkode, literêre styl en gespesialiseerde inhoude. Segers se sosio-kulturele kode behels individuele ervarings ten opsigte van natuurlike taalkompetensie, sosiale en kommunikasie - psigologiese ervarings en sluit aan by die werklikheidsbeeld na aanleiding van die leser se eie ervarings. "In een serieus leesproces baseert de lezer zijn interpretatie en evaluatie zowel op het tekenmateriaal van de tekst als op zijn eigen codesysteem." (Segers, 1980:68.) Dit is dus heeltemal moontlik dat 'n ingeligte Afrikaans-sprekende leser die tekste van Nederlandse en byvoorbeeld Engelse romans kan dekodeer en evalueer.

Dit is ook so dat die intellektuele Afrikaanssprekende leser waarskynlik meer uit *De aanslag* kan haal as sommige Nederlandssprekende lezers. Wam de Moor (1982:9) wys daarop dat *De aanslag* as 'n speurverhaal gelees kan word: wie is die dader, die eintlike dader? Die roman sou ook as 'n psigologiese drama ervaar kan word: die onvervuldheid van 'n onvoltooide liefde frustreer Anton se blootstelling aan die lewe. Dit sou ook as 'n *tydsdokument* met die oorlog as konstante gelees kon word: die Tweede Wêreldoorlog in 1945, Korea in 1952, Hongarye in 1956, Amsterdam in 1966 en uiteindelik die betoging teen kernbewapening in 1981.

Dit verbaas die leser by elke herlees van *De aanslag* dat so 'n eenvoudige verhaal tot veelvuldige interpretasies aanleiding kan gee. By elke herlees kan nuwe dimensies raak gelees word. Donner (1983:9) beklemtoon dié benadering: "Maar het spel word veel terughoudender gespeeld, onmerkbaar welhaast en daarom zal *De aanslag* ook meer succes hebben dan *De verteller* indertijd had, want slechts weinig mensen zijn bereid zich intensief bezig te houden met dingen die niet op het eerste gezicht te begrijpen zijn." So 'n argument is ook geldig vir die lees van byvoorbeeld Etienne Leroux se romans deur baie Afrikaanssprekende lezers.

'n Aanverwante probleem het Mulisch self voorsien toe *De aanslag* in Frans vertaal is as *l'Attentat*. In 'n onderhoud met Jacqueline Wesselius en Lambiek Berends (1984:10) wys hy daarop dat sy oeuvre sedert 1951 uit 'n verskeidenheid romans, verhale, gedigte, teater en essays bestaan. Nou het *De aanslag* verskyn en as Nederlanders die boek lees, doen hulle dit in perspektief van alles wat voorafgegaan het. Al het hulle nie sy hele oeuvre gelees nie, weet hulle ten minste daarvan en het 'n vae beeld van die "landschap, dat oeuvre heet." In Frankryk word alleen die eindpunt op die tafel gelê. Sy argument is dat 'n Nederlandse boek tog maar érens moet probeer inkom in die leessirkulasie. Die leser souveral geïnteresseerd wees as hy sien dat die boek in Nederland so gewild is.

Op 'n vraag of die Franse nie moeite souervaar om werklik in die gees van die roman te kom nie omdat dit in baie opsigte so tipies Nederlands is, is Mulisch se verweer: "Om op Dostojevski terug te komen: wat is Russischer dan Dostojevski? Hoe zou een Nederlander, of een Fransman, zich daar in kunnen verplaatsen? Nee, dat vind je als lezer juist aardig. Een internasionale roman die ongeveer overal zou kunnen spelen, dat lijkt me oninteressant. Volgens mij is iedereen wel geïnteresseerd in een land, als dat maar niet wordt voorgesteld op een kneuterige manier." (Mulisch het veral beswaar teen die populêre voorstelling van Nederland as 'n land van gragte, tulpe en klompe!)

Hierdie agtergrond is myns insiens ook geldig vir die ingeligte Afrikaanssprekende leser. 'n Kennis van Mulisch se oeuvre verruim die lesersverwagtingshorison en -resepsie, maar 'n teksanalise is bepalend vir 'n optimale kommunikasieproses tussen outeur, teks en leser. Die ontvangs van *De aanslag* (die goeie verkope) is 'n aanduiding van 'n gunstige reaksie van die publiek. Die betrokkenheid van die leser om "bekende" informasie nuut en verrassend aangebied te kry, dra by tot die estetiese ervaring. (Bespreking veral onder 4.5.5, 4.6.2 en 4.6.4.)

De Rover (1975:263) se uitspraak is van toepassing op *De aanslag*: "Er is de gerechtvaardigde eis dat een boek bij herlezing overeind blijft, maar dat impliceert niet dat het leesplezier de tweede maal identiek aan de eerste maal moet zijn."

In die voorafgaande bespreking is gepoog om aan te toon hoe die leser meer as gebeurtenisniveau ervaar by die lees van *De aanslag*. Die teks lei die leser om medestrukturerder in die resepsieproses te wees. Die leser ervaar die niveaus op verskeie vlakke omdat die implisierte outeur deur die sturingstegnieke die leser betrek het in die kommunikasieproses. Die hoë verkoopsyfer bevestig dat lezers die werk op verskeie niveaus ervaar en dat daar waardering is nie alleen vir die gebeurtenisniveau nie maar dat die leser se literêre kodes hom laat besluit dat die teks aan die genrenorm beantwoord en as literatuur beskou word. 'n Herlees bevestig telkens dat die teks nog steeds nuwe dimensies openbaar.