

DIE MOTIEF VAN ONTMASKERING IN DIE PROSA VAN ANNA BLAMAN

Voorgelê deur Jacoba Anita Badenhorst
ter vervulling van n deel van die vereistes vir die graad
Magister Artium in die Departement Afrikaans-Nederlands

P.U. vir C.H.O.
POTCHEFSTROOM

Desember 1984

GELDELIKE BYSTAND VAN DIE RAAD VIR GEESTESWETENSKAPLIKE NAVORSING VIR DIE KOSTE VAN HIERDIE NAVORSING WORD HIERMEE ERKEN. MENINGS IN HIERDIE WERK UITGESPREEK OF GEVOLGTREKKINGS WAARTOE GEKOM IS, IS DIE VAN DIE SKRYWER EN MOET NIE BESKOU WORD AS DIE VAN DIE RAAD VIR GEESTESWETENSKAPLIKE NAVORSING NIE.

"Maar zonder mijn maskers was ik niemand meer
en had ik geen levensadem meer en werd mijn bestaan één
met de afgrijselijke stilte om me heen."

I N H O U D S O P G A W E

DEEL I: Oorsig van die ontmaskering in die Blaman-oeuvre.

1.	Inleiding	p.1
1.1	Lewe en werk	p.1
1.2	Doelstellings	p.1
1.3	Werkwyse	p.3
1.4	Omskrywing van die begrippe maskering en ontmaskering	p.3
1.5	Ontmaskeringsintensie	p.4
1.5.1	Kritici se uitsprake	p.4
1.5.2	Blaman se uitsprake	p.6
1.5.3	Manifestasie van die ontmaskering in Blaman se werke	p.7
1.6	Biografiese gegewens en ontmaskering	p.10
1.7	Lesersrol en ontmaskering	p.13
2.	Perspektief en ontmaskering	p.17
2.1	Algemeen	p.17
2.2	Perspektiefhantering deur Blaman	p.21
2.2.1	Perspektiefwisseling	p.22
2.2.1.1	Algemeen	p.22
2.2.1.2	Oorsig van die perspektiefwisseling in die Blaman- oeuvre	p.24
2.2.1.3	Voorbeelde van perspektiefwisseling	p.27
2.2.2	Verdubbeling en perspektief	p.31
2.2.2.1	Algemeen	p.31
2.2.2.2	Oorsig en voorbeelde van verdubbeling in die Blaman-oeuvre	p.32
2.2.2.3	Verdubbeling as gevolg van die outeursingesteld- heid en die lesersrol	p.35
3.	Karakters, karakterisering en ontmaskering	p.37
3.1	Algemeen	p.37
3.2	Karakterisering in Blaman se prosa	p.42

3.2.1	Algemeen	p.42
3.2.2	Ontmaskering deur gemeenskaplike negatiewe trekke	p.43
3.2.2.1	Soekers na liefde en geluk	p.44
3.2.2.2	Eensame en bedroë figure	p.44
3.2.2.3	Siek en lydende figure	p.47
3.2.2.4	Religieus ontwortelde figure	p.49
3.2.2.5	Verloorders	p.50
3.2.2.6	Dromers	p.51
3.2.3	Ontmaskering deur positiewe karakterisering	p.51
3.2.3.1	Die hospitafiguur	p.52
3.2.3.2	Ander figure	p.53
3.2.4	Karakteriseringstegnieke en voorbeelde van ontmaskering	p.54
4.	Die ruimtelike in die ontmaskering	p.60
4.1	Algemeen	p.60
4.2	Die ruimtelike in Blaman se prosa	p.61
4.2.1	Ontmaskering van skyn, illusies en gemoeds-toestande	p.52
4.2.2	Verdubbelde ruimtes en ontmaskering	p.63
4.2.3	'Kitschige' ruimte en ontmaskering	p.66
4.2.4	Bedreigende ruimte en ontmaskering	p.67
4.2.5	Wyer ruimtes en ontmaskering	p.68
5.	Gebeure en tyd in die ontmaskering	p.70
5.1	Algemeen	p.70
5.2	Ontmaskering deur verdubbeling en herhaling van gebeure	p.72
5.2.1	Driehoeksintriges	p.72
5.2.2	Terugflitse en vooruitskouings	p.73
5.3	Ontmaskering deur middel van insidente en handelinge	p.75
6.	Styl en ontmaskering	p.78
6.1	Algemeen	p.78

6.2	Ironie en ontmaskering	p.79
6.3	Kontraste en paradokse in die ontmaskeringsproses	p.82
6.4	Ander stylmiddele in die ontmaskeringsproses	p.85

DEEL II: Toespitsing op die ontmaskering in 'Op leven en dood'.

7.	Inleidende opmerkings	p.88
7.1	Perspektief en ontmaskering	p.88
7.1.1	Perspektiefwisseling	p.88
7.1.2	Skematiese voorstelling en toeligting	p.89
7.2	Maskering en ontmaskering	p.94
7.3	Verdubbeling	p.97
8.	Karakterisering en ontmaskering	p.99
8.1	Algemeen	p.99
8.2	Ontmaskering deur gemeenskaplike negatiewe trekke	p.100
8.2.1	Soekers na liefde en geluk	p.102
8.2.2	Eensame en bedroë figure	p.104
8.2.3	Siek en lydende figure	p.108
8.2.4	Religieus ontworteldes	p.112
8.2.4.1	Paul	p.113
8.2.4.2	Marian	p.114
8.2.4.3	Sally en haar vriende	p.115
8.2.4.4	Stefan	p.116
8.2.5	Verloorders	p.120
8.3	Ontmaskering deur middel van positiewe trekke	p.121
9.	Die ruimtelike in die ontmaskering	p.128
9.1	Algemeen	p.128
9.2	Spesifieke ontmaskeringsaspekte deur die ruimtelike	p.128
9.2.1	Gemoedstoestande, skyn en illusies	p.128
9.2.2	Verdubbelde ruimtes	p.132

9.2.3	'Kitschige' ruimte	p.137
9.2.4	Bedreigende ruimte	p.140
9.2.5	Wyer ruimtes	p.142
10.	Gebeure en tyd in die ontmaskering	p.147
10.1	Algemeen	p.147
10.2	Spesifieke ontmaskeringsaspekte deur middel van gebeure en tyd	p.147
10.2.1	Driehoeksintriges	p.148
10.2.1.1	Stefan, Paul en Marian	p.148
10.2.1.2	Stefan, Francisca en Jacques	p.149
10.2.1.3	Stefan, Paul en die 'sfinksagtige vrou'	p.150
10.2.1.4	Stefan, Paul en Francisca/Jane	p.150
10.2.1.5	Opheffing van die driehoeksverhoudings	p.151
10.2.2	Terugflitse en vooruitskouings	p.151
10.2.2.1	Algemeen	p.151
10.2.2.2	Voorbeelde 1 - 11	p.154
10.2.3	Handelinge en insidente	p.160
10.2.3.1	Intensivering van siekte en lyding	p.160
10.2.3.2	Ontmaskering van gebrekkige kommunikasie	p.161
10.2.3.3	Ontmaskering van samelewingsgebreke	p.162
10.2.3.4	Bewuste maskering lei tot ontmaskering	p.163
10.2.3.5	Ontmaskering deur eenmalige gebeure	p.165
11.	Styl en ontmaskering	p.167
11.1	Algemeen	p.167
11.2	Ironie en ontmaskering	p.167
11.3	Kontraste en paradokse in die ontmaskering	p.169
11.4	Ander stylmiddele in die ontmaskering	p.171
11.4.1	Vergelykings en metafore	p.171
11.4.2	Beelde en herhalings	p.173
12.	Samevatting	p.176
13.	Bibliografie	p.181
14.	Dankbetuigings	p.189

1. INLEIDING

1.1 Lewe en werk

Die Nederlandse skryfster Anna Blaman (oftewel Johanna, Petronella Vrugt) is op 31 Januarie 1905 gebore en oorlede op 13 Julie 1960.

Haar betrokkenheid by die tydskrif Criterion en samewerking met skrywers soos Adriaan van der Veen, Ed. Hoornik, Gola Delrot en ander bring mee dat sy tot die Criteriongenerasie gereken word. n Sterk neerslag van literêre eksistensialisme, n kenmerk van die na-oorlogse Criteriongenerasie, word in haar werk bespeur.

Uit haar pen het die volgende prosawerke verskyn:

- 1939 - "Romance" in tydskrif Werk (debuut)
- 1941 - VROUW EN VRIEND (roman)
- 1948 - EENZAAM AVONTUUR (roman)
- 1950 - DE KRUISVAARDER (novelle)
- 1951 - RAM HORNA EN ANDERE VERHALEN
- 1954 - OP LEVEN EN DOOD (roman)
- 1957 - OVERDAG EN ANDERE VERHALEN
- 1960 - DE VERLIEZERS (roman - verskyn posthuum)
- 1963 - VERHALEN (keur uit haar kortverhale en novelles - verskyn posthuum)

Anna Blaman verwerf veral bekendheid na die verskyning van Eenzaam avontuur in 1948 wat n storm van positiewe en negatiewe kritiek ontken het. Die belangrikheid van haar skrywerskap word bevestig deur literêre bekronings soos:

- 1950 - n Reisbeurs na Frankryk vir die novelle 'Avond bij Rosnak' (later onder die titel 'Feestavond' opgeneem in die bundels 'Ram Horna' en 'Verhalen')
- 1956 - Romanprijs der Gemeente Amsterdam vir die roman 'Op leven en dood'
- 1957 - P.C. Hooftprijs vir haar hele oeuvre. (Biografiese besonderhede word uitvoeriger toegelig in: NLMD, 1962 en Struyker Boudier 1978b).

1.2 Doelstellings

Die doelwitte van hierdie studie is om:

- (i) n omskrywing van die begrippe maskering en ontmaskering te verskaf in verband met die werk van Anna Blaman;
- (ii) aan te toon dat daar n duidelike intensie tot ontmaskering in Anna Blaman se prosa is;
- (iii) die verband tussen biografiese gegewens en ontmaskering te ondersoek;
- (iv) die lesersrol in die ontmaskeringsproses te illustreer;
- (v) die ontmaskeringsmiddele, hulle werking en funksionaliteit te ondersoek;
- (vi) n breë oorsig en ondersoek van die ontmaskering in alle prosawerke van Blaman te doen ten einde vas te stel of dit n sentrale motief in haar oeuvre is;
- (vii) n toespitsing op en wyer ondersoek van die ontmaskering in die roman Op leven en dood te doen aangesien die uitsondering en keuse van dié roman berus op faktore soos:
 - die eksistensialisties georiënteerde 'oplossing' waartoe die hooffiguur kom;
 - die besondere beklemtoning van die ontredde mens-in-eksistensie se problematiek;
 - die eksplisiete beligting en ontmaskering van die romanfigure se konfrontasies met en krisis as gevolg van uiteenlopende ideologieë (iets wat nie so duidelik in Blaman se ander werke waargeneem kan word nie);
 - die feit dat die roman (in teenstelling met Blaman se ander werke) hoofsaaklik deur n ek-verteller oorgedra word sodat die "stoelendans van de vertellers" wat volgens Ross (1981, p.11) so tiperend van Blaman se werk is, hier oënskynlik ontbreek;
 - die onontginde ondersoekmoontlikhede wat die roman bied aangesien dit in vergelyking met die res van die Blaman-oeuvre en veral Eenzaam avontuur minder

aandag geniet het, terwyl die waardeoordele van kritici soos Dubois (1978/79, p.242) wat dit "een indrukwekkend boek" noem en Ouboter (1978/79, p.246) wat sê dat dit waardevolle materiaal bevat, mens noop tot 'n diepere ondersoek van die roman.

1.3 Werkwyse

Eerstens word in die res van die inleidingshoofstuk aandag gegee aan verdere toeligting en omskrywing van die begrippe maskering en ontmaskering, die intensie tot ontmaskering, die rol van biografiese gegewens asook die leser se aandeel in die ontmaskeringsproses.

In hoofstukke 2 - 6 word 'n breë oorsig van die ontmaskering in die hele Blaman-oeuvre (uitgesonderd Op leven en dood) verskaf. In elkeen van die hoofstukke vorm algemeen literêr-teoretiese inligting oor die ontmaskeringsmiddele die uitgangspunt waarna dit dan op die ontmaskeringsproses en funksionaliteit daarvan betrek word.

In hoofstukke 7 - 11 word die ontmaskering in die roman Op leven en dood ondersoek. 'n Sekere parallelle opbou tussen hoofstukke 2 - 6 en 7 - 11 kan verwag word aangesien dieselfde ontmaskeringsmiddele en -patroon in al Blaman se werke voorkom. Ter wille van afbakeningsdoeleindes word die inhoud van die studie in twee dele gegroepeer te wete: Deel I (hoofstuk 1 - 6) en Deel II (hoofstukke 7 - 12).

Hoofstuk 12 bevat 'n kort samevatting van die bevindinge van die studie.

1.4 Omskrywing van die begrippe maskering en ontmaskering

Die begrip ontmaskering, soos wat dit in die Blaman-oeuvre aangetref word, is kompleks van aard en moeilik omskryfbaar. 'n Ontmaskeringsproses dui noodwendig op die teenwoordigheid van maskers en 'n maskeringsproses. Dit word in 'n verskeidenheid vorme in Anna Blaman se prosa aangetref en die skryfster gebruik die begrippe masker en

ontmaskering self vry algemeen in haar prosawerke (vergelyk par. 1.5.2 hierna). Uit die res van die studie sal ook blyk dat die verskeidenheid van maskers op 'n gevarieerde wyse en deur verskillende middele afgelig word.

Die begrip maskering dui op versluiering en verskuiling waardeur 'n front voorgehou word. Met die begrip ontmaskering word daar in die studie gedui op 'n proses van openbaarmaking, ontbloting, ontluistering, oopvlekking, afstroping en selfs ontgogeling wat op verhaalfigure en by implikasie universeel op die mens en sy bestaan van toepassing is. Dit impliseer dus 'n waarheidsoeke. Die bewuste maskers waaragter die mens skuilgaan, word afgelig en die werklikheid/waarheid daaragter word oopgevek. Aangesien die maskers/maskering eksplisiet of implisiet en in 'n verskeidenheid vorme voorkom, verloop die ontmaskering eweneens eksplisiet of implisiet al na gelang van die tipe en verskeidenheid maskers. Lesersbetrokkenheid speel deurgaans 'n belangrike rol in die ontmaskering.

1.5 Ontmaskeringsintensie

Bewyse vir die intensie tot ontmaskering in Anna Blaman se skrywerskap sluit die volgende in:

- kritici se uitsprake;
- haar eie uitsprake;
- die manifestasie van ontmaskering in haar werke.

1.5.1 Kritici se uitsprake

Hoewel weinig van die kritici die term ontmaskering gebruik, blyk dit dat almal openbarende, onthullende en selfs ontboesemde trekke in Blaman se werke onderskei wat ooreenstem met die omskrywing van die begrip ontmaskering in paragraaf 1.3. Byna almal wys op die drang na eerlikheid en die afrekening met diep menslike probleme in haar werke - twee faktore wat sterk na vore tree in die ontmaskeringsproses.

Dinaux (1974, p.254) dui Anna Blaman se plek in die Nederlandse letterkunde aan as "die van een non-conformiste, die tegen het

misleidend gefixeerde werklikheidsbeeld van de verburgerlikte kultuur stelling nam, het zou doorbreken om zich in de doolhof van de duister-menselijke onder- en achtergronden te wagen met als enig licht haar eerlijkheid, ten opzichte van zichzelf en - door de intensiteit daarvan zich veralgemenend - van het menszijn met zijn noodlottig tekort." (My onderstreping.)

Hy sê ook dat sy geen vaste waardes en sekerhede geken het nie, maar dat sy dit gesoek het "zonder zichzelf te ontzien, al schryvend, door de handeling van het skrywen, dit onvoorspelbaar verloopend proses dat ontdekking is, zelfverkenning, bewustwording..." (Dinaux, 1974, p.255). Dinaux suggereer hiermee dat die skryfster self blykbaar baie sentraal in die ontmaskeringsproses staan. Aansluitend hierby sê Van Leeuwen (1950a, p.330) "Anna Blaman peilt met niets ontziende psychologie de mikrochaos der ziel."

In die volgende uitsprake word die aandag ook telkens gevestig op die uitskryf van probleme, eerlikheid en n soeke na oplossings. Onderstreping is deurgaans deur myself gedoen.

- "Ze objectiveert eigen emoties, skryft om met zichzelf in het reine te komen en vanuit een heel persoonlike problematiek" (Teerink, 1978-79, p.257).
- "Zij wilde die eenzaamheid, die pijn onbevangen uitdrukken; zij beleefde het schrijverschap als worsteling om de ongeneeslijkheid van het individuele lot naar waarheid te beskrywen" (De Vries, 1978-79, p.253).
- "Men zou willen zeggen, dat bij haar de wil tot getuigen altijd sterker is geweest dan het plezier in het skrywen, het uitskrywen van een probleem geprevaleerd heeft boven het vormgeven" (Fens, 1967, p.75).
- "Slechts de katharsis van de mens die zich van dit alles bevrijdt door het van zich af te skrywen en door het verdriet tot 'spel' te maken, vinden wij hier" (Buitendijk, 1951, p.157).

Iets van die bewusmaking en inskerping ten opsigte van die teenwoordigheid van negatiewe dinge in die menslike bestaan word deur Dinaux (1958, p.242) aangetoon as hy sê: "Verre van sich te verlusti-

gen in de menselijke troebelheden, klaagt zij aan, bitter misschien maar niet ontgoocheld, ontmaskerend maar niet ontluisterend, onmeedogend maar niet liefdeloos" en sy "beeldt het zwart van de levenswanhoop zo nadrukkelijk, omdat het "waar" is, maar ook om aan het wit van de levenseerbied een des te smettelozere blankheid te verlenen" (Dinaux, 1958, p.242). Die paradoksale dat daar deur beklemtoning van die negatiewe ontmaskering van die positiewe kan plaasvind, skemer in bogenoemde aanhaling deur.

Naas Dinaux gebruik Haasse (1961, p.6-7) die term ontmaskering as sy die volgende belangrike opmerking maak: "Anna Blaman ontmaskerend het bedrog in vriendschaps- en liefdesverhoudings, zij legt het heimelijke egoïsme, de verborgen angst, de onzuivere motieven in het erotische verkeer bloot, en laat zien hoe en waarom menselijke relaties vergiftigd worden. Dat klinische blootleggen, gericht op zuivering en inzicht, vooral op de genezing van eigen innerlijke wonden, is de zin van wat wel haar 'wroeten in anderlijfsproblemen' is genoemd." Met hierdie uitspraak het Hella Haasse van die belangrikste elemente van ontmaskering saamgevat, ontmaskering wat op algemeen menslike vlak, maar óók op die persoonlike vlak van die skryfster plaasvind. Die gemene deler ten opsigte van voorafgaande uitsprake blyk dus die openbarende, onthullende en eerlike, dit wil sê die ontmaskerende, te wees.

1.5.2 Blaman se eie uitsprake

n Duidelike intensie tot ontmaskering kan bespeur word as enkele uitsprake van die skryfster self beskou word. Haar drang na eerlikheid en suiwerheid spreek duidelik uit n vroeë jeugvoorneme toe sy gesê het: "Ik zweer (...) dat ik voor de rest van mijn leven zo zuiver en zo moedig mogelijk mezelf zal proberen te zijn ... ook anderen zal ik nooit in de weg staan om op hun beurt zichzelf te zijn ... Dat was een uiters belangrijk voornemen, ..." (NLMD 1962, p.15). Die eerlikheidstrewes wat met die ontmaskering gepaard gaan én die feit dat die outeur nie losgemaak kan word van die ontmaskering nie word hier deur Blaman self beklemtoon.

Na al die opspraak wat Eenzaam avontuur gewek het, het sy haarself

n laaste mening daaroor vergun waarin sy onder meer verklaar: "Ik heb dit boek namelijk geschreven, uitgaande van de enige geesteshouding die een outeur, al schrijvende, naar mijn mening behoort te hebben. De buitenwereld bestond toen niet voor me, de publieke opinie van welke al - of niet-confessionele richting dan ook bestond evenmin voor me. Ik schreef maar voor één lezer, en die lezer was ikzelf, en ik eiste van mezelf dat ik de wereld in E.A. zo integer mogelijk in het woord zou verwerklikjen" omdat sy daarin probeer het "om een menselijk beleven in een bepaalde situasie so onverleugend mogelijk te doorgronden (1954, p.83,84). Dat die skrywerskap vir Blaman volgens eie erkenning n uitskryf van probleme ingehou het wat noodwendig ontmaskerende effekte tot gevolg gehad het, word in paragraaf 1.6 bespreek waarin die verband tussen die biografiese en ontmaskering toegelig word. Op hierdie stadium kan volstaan word met die bewering dat haar eerlikheid- en suiwerheidstrewe tot die ontmaskering in haar werk gelei het.

1.5.3 Manifestasie van die ontmaskering in Blaman se werke

Die belangrikste bewys dat die skryfster Anna Blaman n ontmaskerings-intensie het, word in haar werke self gevind. Die begrippe maskers en ontmaskering word dikwels eksplisiet daarin vermeld en nadere ondersoek van haar prosawerke bring die aanwesigheid van n verskeidenheid maskers waaragter die romanfigure skuilgaan aan die lig. Die direkte uitvloeisel van die maskers/maskering is die ontmaskering, want n masker kan afgehaal word en dit is juis wat Anna Blaman wil doen as sy in alle eerlikheid die illusies van die menslike bestaan wil afskil en oopkloof "tot op het geraamte" (Blaman 1965a, p.33). Eksplisiete en implisiete manifestasies van n verskeidenheid maskers en maskerings word in die hele Blaman-oeuvre aangetref. Enkele voorbeelde daarvan soos wat dit in haar romans voorkom, word vervolgens van nader beskou.

In Vrouw en vriend word omtrent Sara Obreen en die versameling houtmaskers teen haar kamermure gesê: "Ze had een haast perverse liefde voor die lange troostelose en dikke, wreed grijnzende maskergezichten" (Blaman, 1963b, p.149). George Blanka voel bedreig deur dié maskers omdat hulle deel vorm van Sara se bestaan as "vrou met

de tien gezichten" (Blaman, 1963b, p.185) wat nie deur hom gepeil of verstaan kan word nie. Die teenwoordigheid van 'n verskeidenheid maskers, wat almal geheimsinnigheid en misleiding uitstraal, word in dié roman beklemtoon. Sara staan byvoorbeeld verstom voor die maskering wat deur die dood meegebring word as sy na mevrou de Watter se lyk kyk: "het dodenmasker van de oude vrouw (...) geheimzinniger en ook veelzeggender dan alle maskers samen aan haar muur" (Blaman, 1963b, p.157) terwyl George voel dat daar van die doodsmasker "vervreemding en mysterie uitging ... Ik herkende haar niet meer, en ik kende haar" (Blaman, 1963b, p.129). Bea reflekteer ook 'n maskerade - mét grimering (masker) is sy 'n beeld van jeug, skoonheid en uitdaging: "een mondaine met schitterende ogen en een oranje-orode glimlach", daarsonder (ontmasker) is sy 'n vergetene en vereensaamde: "een afgetakeld hoofd, zonder de jeugd van golvend haar, van bella-donna en van uitdagend lippenrood" (Blaman, 1963b, p.21, 123).

Die roman Eenzaam avontuur vestig die aandag veral op die ontmaskering. Bart Kosta se verdwasing oor die mislukte verhouding tussen hom en Alide word so verwoord: "Was alles tussen haar en mij dan schijn geweest, was dat ontmaskering?" (Blaman, 1966, p.67). Alide se emosieloosheid herinner aan die houtmaskers uit Vrouw en vriend, want "haar gezicht was als een masker, zo droef en dood" (Blaman, 1966, p.107). Die King-Juliette-geskiedenis (die verhaal-in-die-verhaal) word eweneens as handelende agter maskers aangestip: "achter maskers van reserve werd gespeeld" (Blaman, 1966, p.107). Dis ook nie toeval dat die King-Juliette-verhaal in die vorm van 'n speurverhaal gegiet is nie - speurverhale is immers pogings tot ontmaskering en die afrekening met valshede in menslike verhoudinge dra die hoofklem in Eenzaam avontuur.

Anna Blaman se derde roman Op leven en dood (vergelyk ook Deel II van die studie vanaf p. 88) vestig ook die aandag op die teenwoordigheid van maskers en die strewe om dit af te lig. Die hooffiguur Stefan verklaar: "Waarom zou ik iets over mijn leven schrijven als ik het romantiseren en het falsifiëren niet vermeed? Ik wil waar zijn ..." (Blaman, 1965a, p.33). Die voorneme tot "waar zijn" impliseer die teenwoordigheid van maskers wat afgelig sal moet word. Stefan erken dan ook dat hy ontvlugting in sy werk en ander dinge

vind: "Maar altijd kwam ik toch weer hier in die kamer van me terug en begon de stilte mijn maskers af te breken en voelde ik me steeds onherstelbaarder ontredder" (Blaman, 1965a, p.6 my onderstreping). Die afhaal van die maskers (ontmaskering) hou dus duidelike bedreiging in en bring Stefan selfs voor die besef van sy entiteitloosheid: "... zonder mijn maskers was ik niemand meer en had ik geen levensadem meer en werd mijn bestaan één met de afgrijselike stilte om me heen" (Blaman 1965a, p.7).

In De verliezers word, soos die titel reeds aandui, n ontmaskering van die mensheid as verloorders gevind omdat tekortkominge soos onbegrip en misverstand daartoe lei. Eksplisiete maskering en n begeerte om te ontmasker blyk uit meneer Das se oortuiging dat hy Driekje Vos nog sou betrap "dat ze dat masker van onaanrandbaar fatsoen zou laten vallen en een gewoon wulps en te vernederend schepsel zou zijn, zoals iedereen ..." (Blaman, 1965b, p.28). Driekje se talle name getuig ook van maskering en veral die naam Hennie het haar die gevoel gegee dat sy "onder valse vlag" gevaar het (Blaman, 1965b, p.9). Die masker bestaan van Lucia, Kostiaan se afgestorwe vrou, word deurentyd beklemtoon. As Kostiaan na haar lyk kyk, besef hy: "Daar was alleen nog maar een mager en heksachtig dodenmasker van een vrouw die haar wapens had afgegord" (Blaman, 1965b, p.38, my onderstreping). Lucia se wapens/verweer/maskering was haar glimlaggie en vorstelike houding wat sy in haar lewe kon voorhou, maar waarvan die dood haar ontmasker het sodat Kostiaan verklaar: "Heel haar leven was 'houding' geweest, met achter die houding niets anders dan een gewond en teleurgesteld hart" (Blaman, 1965b, p.71. My onderstreping). Kostiaan self skuil agter n masker van nederigheid, want Bertha sien hom as: "iemand (...) die heel nederig doet, maar die achter dat masker zo vasthoudend is als een bloedzuiger" (Blaman, 1965b, p.63).

Voorafgaande voorbeelde waarin hoofsaaklik op Anna Blaman se romans gelet is, dui dus aan dat die gebruik van die begrippe maskering en ontmaskering direk afleibaar is uit haar werke self. In haar kortverhale en novelles word soortgelyke maskering en ontmaskering aangetref. Faktore waardeur die ontmaskeringsproses dikwels ondersteun word, is die herhaalde gebruik van spieëlbeelde in die meeste van haar werke sodat die figure met die ware-ek-in-voor-die-spieël

gekonfronteer word, terwyl verdubbeling ten opsigte van perspektief, gebeure en ruimte ook ontmaskerend werk (vergelyk hoofstukke 2, 4, 5, 7, 9, 10 van die studie).

1.6 Biografiese gegewens en ontmaskering

Oor die teenwoordigheid van biografiese trekke in Anna Blaman se werk bestaan daar by kritici nie twyfel nie, dog meningsverskil ten opsigte van die rol wat dit speel en of dit op persoonlike of universele vlak 'n uitwerking het, bestaan wel.

Van der Ent (1978/79, p.248) verwerp die bysleep van biografiese gegewens vir die begrip van 'n literêre werk, daarom dat hy sê: "Anna Blaman (stelt) de vraag naar de mens, zijn mogelijkheden en onmogelikheden zijn waarheid en leugen, zijn bestaan en schijnbestaan aan de orde" (my onderstreping). Die universele mens (en nie die mens agter die outeur nie) word dus volgens hom ontmasker.

In 'n skerp kritiese en eensydige betoog beweer Blijstra (1954, p.498) dat Blaman in Eenzaam avontuur "uitsluitend met zichzelf afreken". Sy siening is dus psigologies en hy meen ook dat "het karakter van de door haar getekende gestalten op meer dan gewone wijze bepaald word door haar eigen geestelijke en fysieke habitus" en dat sy haarself "verdekt opgesteld" het in Eenzaam avontuur (Blijstra, 1949, p.156-157).

Kossmann (1961, p.27-28) daarenteen, is die mening toegedaan dat beide die beskouing van die pro- en anti-psigologiese gelyktydig gebruik kan word in 'n beskouing van Blaman se werk. Hy beweer tereg dat Blaman se boeke selfstandige kunswerke opsigself is (dus voldoen aan die eise van die anti-psigologiese), maar hy sê ook dat haar boeke hulpmateriaal is om die mens Anna Blaman te leer ken. 'n Mens sou 'n omkering van sy stelling kon maak, naamlik dat kennis van die mens Anna Blaman (oftewel Johanna, Petronella Vrugt) ook hulpmiddel kan wees om haar kunswerke te leer ken. Die motivering vir dié stelling kan gegrond word op uitsprake van andere oor Blaman, maar veral op wat syself ten opsigte van biografiese projeksies in haar skrywerskap gesê het. Hoewel mens andere se uitsprake kan negeer en

vertolk as die inlees van ontoepaslike gegewens lyk dit onwys om Blaman se eie uitsprake te ignoreer (vergelyk haar uitsprake verder in die paragraaf).

Die ooreenstemming tussen die lewe en ervaringe van die verhaalfigure in die skryfster Anna Blaman se werke en die mens J.P. Vrugt, soos wat sy in die burgerlike lewe bekend gestaan het, is opvallend. Die skryfster se swak gesondheid, haar ongelukkige jeug, die lyding en vernedering wat sy weens haar vader se wreedhede ervaar het, die vroeë dood van haar sadistiese vader vir wie sy geen agting of liefde gekoester het nie en die offervaardigheid van haar moeder wat as hospita in die lewensonderhoud van haar gesin moes voorsien, is biografiese besonderhede wat telkens in Blaman se werke opduik.

Kossmann (1961, p.31) sê dit sou misplaaste piëteit wees om te verwyg dat sy haar verhale aan eie ervaringe en die van haar vriende ontleen het. In 'n onderhoud met Struyker-Boudier (1978b, p.76-77) beweer Kossmann dat Berthe in Eenzaam avontuur 'n selfportret van Blaman is en "ze had, toen ze de mannenfiguren Kosta en Stefan maakte, een vrouw op het oog: een vrouw die geen duidelijk sociale positie had. Die vrouw was zij zelf". Hier is dus iets te bespeur van die skryfster agter 'n masker.

Volgens Kossmann (1961, p.28-29) identifiseer die skryfster haar ook tot 'n groot mate met Stefan in Op leven en dood en hy verwys na ooreenkomste tussen Stefan en die skryfster se jeugervarings en hul moeders as hospitas, maar hy voeg by dat hy nie wil beweer dat Blaman haar eie jeug beskryf het toe sy Stefan s'n beskryf het nie, maar dat sy die situasie van haar kinderjare hiermee verbeeld het.

Hierdie siening van 'n projeksie of transponering van biografiese gegewens of situasies op die verhaalgegewe word deur verskillende persone gedeel. Hanneke van Buuren (1974, p.430) verklaar: "Het staat vast dat Eenzaam avontuur dan wel geen autobiografie is, maar wel is gebaseerd op autobiografische gegevens". Cath Ypes (1961, p.195) sê dat mens die indruk kry dat daar in die figuur van Berthe baie van die intieme lewenservaringe van die skryfster self uitgebeeld is, terwyl Op leven en dood as 'n duidelike transposisie van

die skryfster se lewenservaringe gesien moet word, aldus Dubois (1978-79, p.241) en volgens hom was skryf vir haar ook iets "dat niet denkbaar is zonder de bereidheid zichzelf bloot te geven".

Struyker Boudier (1978b, p.37, 88-89) wys onder meer op die feit dat Blaman self as model gedien het vir die hooffigure in sommige van haar werke, asook 'n verpleegstersvriendin van haar wat net as Suster B. geïdentifiseer word. Jan Lührs gee in 'n onderhoud met Struyker Boudier (1978b, p.88) toe dat Eenzaam avontuur ontstaan het as gevolg van 'n konflik tussen Anna Blaman en Suster B. Hy voeg egter die volgende belangrike mededeling hieraan toe: "Mijn schoonzuster heeft in Eenzaam avontuur een persoonlijke ervaring getransponeerd naar een algemeen menselijk niveau (want) Anna heeft met die geschiedenis een konflikt willen beschrijven zoals dat tussen elk paar mensen, of zij nu van dezelfde of verschillende sekse zijn, kan voorkomen. Hun konflikt vloeit voort uit het feit dat twee mensen elkaar nooit helemaal kunnen begrijpen" (my onderstreping).

Ten opsigte van die waarheid van die gebeure in 'n verhaal en die outeur se biografiese betrokkenheid daarby het Blaman verklaar dat die skrywer "al schrijvende (er) niet onderuit kan de feiten (die hij meemaakte) te verliegen tot de waarheid die hem vervult (...). En de schrijver kan over zoveel fantasie beschikken als hij wil, de essentie van wat hij wil mededelen kan niet anders dan zijn persoonlijke bewogenheid zijn, wat dan toch weer een zgn. autobiografisch element is, zelfs het belangrijkste" (NLMD, 1962). Die rol van die biografiese word dus allermens deur haar ontken, maar dit word getransponeer in 'n leuen (vergelyk hierbo "verliegen"). 'n Verdere uitspraak van haar wat aandag verdien, het sy in 'n brief aan Jeanne van Schaik-Willing gemaak waarin sy beken dat Eenzaam avontuur vir haar "het uitschrijven van een zeer waarvan ik nog niet grondig genezen ben" was en dan voeg sy daaraan toe: "waarschijnlijk is het juist om te zeggen dat die roman zich volkomen geïdentifiseerd heeft met dat zeer, en dat eigenlijk al zelf geworden is - een kwestie van verschuiving en sublimering" (Struyker Boudier, 1978b, p.41). 'n Mens kan die afleiding maak dat die persoonlike gegewe in haar werk nie ontken kan word nie (in 'n sekere sin selfs noodsaaklik was in die ontstaansproses daarvan), maar dit kan bepaald ook nie as

eerste of durende prioriteit beskou word nie omdat daar n uitstyg-
ging na n hoër vlak van die algemeen menslike toe is. Daarom behoort
haar werk as selfstandige in-hulleself-geslote kunswerke bestudeer
te word terwyl die kennis van die biografiese as hulpmiddel tot die
ontsluiting daarvan kan dien. By die bespreking van die motief van
ontmaskering in haar werk sal in hierdie studie dus ook uitgegaan
word van die kunswerk self, terwyl die biografiese as noodsaaklike
hulpmiddel betrek sal word ten einde die volle omvang van die ontmas-
keringsproses vas te stel.

1.7 Lesersrol in die ontmaskering

Dat daar n relasie tussen leser en leesstof bestaan waarin eersge-
noemde n aktiewe rol ter interpretasie speel, is nie te betwyfel
nie. Dit word bewys deur die verskillende interpretasies van Blaman
se werk, maar ook deur literêr-teoretiese uitsprake ten opsigte van
die lesersrol. Blok (1970, p.10) sê: "Een verhaal bestaat eigenlijk
pas, wanneer het gelezen word (...) door het lezen ontstaat de ver-
telde geschiedenis pas werkelijk, en telkens opnieuw" en "De lezer
is een aspect van het verhaal, zo goed als het verhaal een aspect
is van de lezer" (1970, p.252). Sonder die leser het die verhaal
dus nie bestaansreg nie omdat die leser die verhaalgebeure as n toe-
skouer en meelewer beleef. Blok wys ook op die volgende aspekte:
die leser lê verbande tussen bepaalde gegewens (1970, p.24, 26);
die leser "trekt de lijn door", dit wil sê sien deurlopende motiewe
raak (1970, p.26); die leser is die punt van waarneming en beleving
in die verhaal (1970, p.233, 252) en die belewende leser se visie
(zicht) op die verhaal word tot begrip (in-zicht) verdiep, want "Hij
ziet meer, hij ziet "verder" dan alleen de passage die hij voor zich
heeft" (1970, p.233-234).

Hierdie aktiewe betrokkenheid van die leser by die verhaal word deur
Slings onderskryf, want hy sê: "Bij het echte lezen is de mens niet
maar passief, maar hij is er met heel zijn wezen bij betrokken"
(1975, p.218 my onderstreping) en "Wanneer men echt leest bouwt men
zelf mee aan het boek," want n boek is n "wordende struktuur" en
doen n beroep op die leser om "scheppend bezig te zijn" (1975,
p.223). Slings (1975, p.218-220) haal ook vir Dresden aan wat op

die identifikasieproses van die leser met die verhaal gewys het. Die identifikasie hou in dat die leser meegevoer word en hom laat lei deur dit wat in die verhaal aan hom voorgehou word. Deurdad die opgelegde verhaalwerklikheid waarmee die leser hom identifiseer soveel van die egte werklikheid verskil, bring dit mee dat mens die verhaalgegewe anders kan beoordeel as die werklikheid. Hierin lê volgens Slings gevaar ten opsigte van dubbele standaarde - iets wat in die literêre werklikheid as "reg" aanvaar word, is nie noodwendig aanvaarbaar in die werklike lewe nie en daarom is daar volgens hom "geen enkele aanleiding de literaire werklikheid waarin mijn lezende ik verkeert, los te maken van de normen van Gods Woord. Het stelt ons voor de noodzaak steeds kritisch bezig te zijn met wat we lezen, al lijkt het nog zo onschuldig" (1975, p.219). Die Christen-gelowige leser is dus nie net betrokke en aktief skeppend in die leesproses nie, maar besit ook 'n bepaalde verantwoordelikheid tot kritiese denke en beoordeling.

Slings vestig ook die aandag op die proses van anti-identifikasie. Dit behels dat die leser homself herken in die negatiewe aspekte van die leesstof/verhaalgegewe, maar in staat is om homself te handhaaf sodat anti-identifikasie plaasvind. Wanneer anti-identifikasie by die lees van moderne literatuur optree, is daar volgens Slings sprake van "posities kiezen teen het moderne levensgevoel" (1975, p.224).

Van Gorp (1970, p.130, 162) wys op die band tussen verteller en leser. Die verteller staan nie buite die verhaal nie, maar die leser ervaar hom in die vertelling, leef met hom mee, voel en oordeel saam met hom en word aangespoor tot "meescheppen en nascheppen".

Die vertellersituasie hou dus 'n driehoeksverhouding in van verteller tot verhaal en leser (Van Gorp p.236) en die verteller speel eweneens 'n aktiewe rol, want hy "is zich allengs meer en meer bewust geworden van zijn schrijverschap, een houding die tegelijkertyd afstand en deelname impliceert. Hij voelt zich terzelfdertyd in en buiten zijn werk" (Van Gorp, 1970, p.233). Die begrip vertaler kan hier natuurlik nie sonder meer gelyk gestel word met die skrywer/outer nie, hoewel die relasie tussen skrywer en verhaal inderdaad

bestaan. Sodra die verhaal egter voltooi/uitgeskryf is, tree die skrywer op die agtergrond en neem die lesersrol oor. Die aktiwiteit van die skrywer word beëindig met die voltooiing van die verhaal en tydens die leeshandeling word die leser deur die verteller gelei tot deelname aan die verhaal.

Die ontstaan van die resepsie-estetika aan die einde van die sestigerjare bevestig eweneens die belangrikheid van die lesersrol, want in dié stroming word "De literaire tekst (...) enkel via of met het oog op de lezersreaktie op de tekst onderzocht" (Segers, 1978, p.10). As grondleggers van die nuwe stroming het Jauss en Iser onderskeidelik die wyse waarop 'n leser 'n teks waarneem ('percipieert') en die invloed van die teks op die leser bestudeer. Die resepsie-estetika laat die klem van die literêre ondersoek dus op die leser val teenoor vroeëre stromings wat dit onderskeidelik op die outeur en teks laat val het. Daar word drie kategorieë lesers as ondersoeksofjek onderskei in die resepsie-estetika, naamlik werklike, implisiete en eksplisiete lesers (Segers, 1978, p.13-16). Die werklike leser is die persoon wat 'n boek(e) lees, wat die werklike fisiese leeshandeling uitvoer en die werklike leser word in die eksperimentele ondersoeke van die resepsie-estetika betrek. Die implisiete leser is "de lezersrol" - die gegewens wat aan die werklike leser verskaf word as leidrade in die leesproses en waarop verskillende reaksies moontlik is omdat lesers verskil. Met die term eksplisiete leser word verwys na "die persoon tot wie de (fiktiewe) verteller zich wendt" deurdat hy hom in die teks aanspreek of vermeld (Segers, 1978, p.16).

Verdere bevestiging van die lesersrol en -interpretasie word gevind in die resepsie-estetiese terme verwagtingshorison en oop plekke wat onderskeidelik deur Jauss en Iser geskep is. Verwagtingshorison word min of meer gelyk gestel met: die leeservaring en kennis van die leser, want hy kan 'n teks "zowel in de enge horizon van zijn literaire verwagtingen als in de wijde horizon van zijn levenservaring waarnemen" (Segers, 1978, p.10-11). Die leser se literêre kennis, maar ook sy lewenservaring en kennis van die werklikheid bepaal dus die aard van die verwagtingshorison waarmee hy 'n verhaal gaan lees. Met oop plekke word verwys na die vaaghede en ontbrekende inligting/verbande in 'n teks wat 'n fundamentele voor-

waarde vir estetiese respons is omdat dit die leser se verbeelding aktiveer om self sekere gevolgtrekkings te maak (Segers, 1978, p.13).

Aangesien voorafgaande uitsprake, en veral die resepsie-estetika, die belangrikheid van die lesersrol so pertinent uitlig, sal die samehang tussen lesersbetrokkenheid en ontmaskering ondersoek moet word in die verdere verloop van die studie.

2. PERSPEKTIEF EN ONTMASKERING

2.1 Algemeen

Perspektief is een van die belangrikste middele waardeur Blaman ontmaskering bewerkstellig. Kyk mens na definisies daarvan word opgemerk dat perspektief betrekking het op die oordrag van die verhaalgewe vanuit 'n bepaalde gesigpunt/vertellershoek. Anderson en Eckard (1977,p.103) sê perspektief is "a device for transmitting the thoughts of the writer for the reader" en dat die verteller wat aan die woord is die gebeure vanuit sy gesigpunt ("viewpoint") vertel. Cuddon (1977,p.728) beklemtoon ook die posisie van die verteller tot die verhaal deurdat hy perspektief bestempel as "the outlook from which the events are related". Abrams (1965,p.73) deel Cuddon se siening en Fowler (1973,p.149) verwys eweneens na "the position from which a story is told."

In al die definisies word daarop gewys dat die oordragsproses vanuit meer as een gesigpunt/vertellershoek kan plaasvind. Verskillende perspektiewe is dus moontlik omdat verskillende vertellers kan optree. Daar word egter oor die algemeen aanvaar dat òf drie òf twee basiese perspektiefmoontlikhede onderskei kan word. Diegene wat 'n indeling in drie kategorieë voorstaan, onderskei 'n eerstepersoons-, derdepersoons- en alwetende perspektief (vergelyk byvoorbeeld Anderson en Eckard 1977, p.103 en Cuddon, 1977, p.728). Die eerstepersoonperspektief word deur 'n ek-verteller oorgedra wat gewoonlik soos by Blaman die hooffiguur (aktiewe deelnemer) of 'n minder figuur (waarnemer) in die verhaal is. Die derdepersoonperspektief behels 'n hy/sy-vertelling en die verhaal word slegs vanuit die betrokke verhaalfiguur se gesigpunt vertel, terwyl die alwetende perspektief deur 'n persoon wat buite die verhaal staan, oorgedra word. Alwetende vertellers (ook genoem auktoriële vertellers) is dus nie verhaalfiguur nie en is meesal implisiet. Hulle kyk van bo en buite af op die verhaalgewe neer en is alwetend omtrent alles en almal se doen en late.

In teenstelling hiermee verkies onder meer Shipley (1970,p.356) en Fowler (1973,p.149) 'n onderskeid van twee basiese perspektiefmoontlikhede. Shipley verwys na (1) innerlike perspektief ("internal point of view") indien die verteller 'n verhaalfiguur is en (2) uiterlike perspektief ("external point of view") as die verteller nie

n verhaalfiguur is nie. Volgens hom is daar by uiterlike perspektief meesal sprake van alwetendheid. Fowler tref slegs onderskeid tussen eerste- en derdepersoonsperspektief. Die vertellershoek van die alwetende verteller word deur hom by die derdepersoonsperspektief ingesluit aangesien albei deur derdepersoonsvertellers oorgedra word - in die een geval deur 'n derdepersoonsverteller wat 'n verhaalfiguur is en dus beperkte visie besit en in die ander geval deur 'n alwetende derdepersoonsverteller buite die verhaal.

Nieteenstaande die verskil ten opsigte van 'n verdeling in twee of drie basiese perspektiefmoontlikhede word toegegee dat dié basiese perspektiefmoontlikhede in verskillende kombinasies en variasies voorkom en gebruik word. Elke vertellershoek hou boonop bepaalde voor- en nadele in. Die eerste persoonsperspektief se belangrikste voordeel lê opgesluit in die bevordering van die intieme verhouding tussen leser en verhaal as gevolg van lesersidentifikasie. Shipley (1970, p.356) sê die leser word makliker betrek en oorreed tot aanvaarding van die verhaalgewone en beleef emosionele ervarings intenser indien 'n ek-verteller optree. Fowler wys daarop dat die mees geheime denke en gevoelens van 'n figuur op natuurlike wyse oorgedra kan word mits 'n ek-verteller aan die woord is. Die eerste persoonsperspektief het egter ook beperkinge, want 'n ek-figuur kan slegs sy eie denke en gevoelens belig en nie die ander figuur s'n nie omdat hy hulle net uiterlik kan beeld. Boonop word sy karakterisering bemoeilik deurdat hy hom net innerlik kan openbaar en die uiterlike beelding soos gesien deur andere ontbreek. Objektiviteit kan dus ontbreek by 'n eerste persoonsvertelling en die ek-figuur se siening kan meer óf minder betroubaar wees.

Teenoor die eerste persoonsperspektief staan die derde persoonsperspektief wat tweeledig van aard skyn te wees, volgens Fowler. Hetsy die derde persoonsperspektief die van 'n alwetende verteller of van 'n verhaalfiguur met beperkte visie is, is die belangrikste nadeel daarvan dat die intieme verbondenheid tussen leser en verhaal grootliks ingeboet word. Daar ontstaan as't ware 'n afstand tussen verhaal en leser. Indien die derde persoonsverteller 'n verhaalfiguur is, bly die leser ook gebonde aan die beperkte visie van die betrokke figuur wat as verteller optree. Wanneer die derde persoonsverteller alwetend is, word die beperkte visie van die ek-verteller

en derdepersoonsverteller wat verhaalfiguur is egter uitgeskakel, want die alwetende verteller belig alle gebeure en figure, innerlik sowel as uiterlik. Volgens Shaw (1972, p.293) sien, hoor en weet hy alles en sy alsiende blik kan orals bykom en selfs almal se innerlike gevoelens weergee. Soms verkry 'n alwetende verteller persoonlike trekke deurdat hy hom met die verhaalfiguur vereenselwig en vanuit die figure se gesigspunte vertel.

Genoemde voor- en nadele van die basiese vertellershoeke hou belangrike konsekwensies vir die outeur in, want die tipe vertelling en wat sy doel daarmee is/was bepaal die perspektiefkeuse. Normaalweg word slegs een verteller en vertellerhoek in 'n verhaal aangetref (eenheid van perspektief). Kombinasies en variasies van die basiese perspektiefmoontlikhede is egter, soos reeds opgemerk, nie uitgesluit nie en dit kan perspektiefwisseling ("shifting viewpoint") tot gevolg hê. Shipley (1970, p.357) beweer dat perspektiefwisseling somtyds vir die leser 'n verligting is. Hy wys daarop dat dit die leser se waarneming kan verbreed of op 'n bepaalde punt saamtrek. Die leser beweeg as't ware verder en nader aan die verhaalwêreld en kan hom daarvan distansieer of daarin meeleeft. Die wisseling in perspektief word volgens hom selde deur die leser opgemerk.

Fowler (1973, p.149) verwys na die "abrupt and unsignposted shifts from one point of view to another" wat deur romansiers soos Alain Robbe-Grillet gebruik word. Die tradisionele opvatting van deurlopendheid ("consistency") van perspektief wat eenheid bewerkstellig, word volgens hom ondermyn deur die perspektiefwisseling. 'n Mening soos dié van Anderson en Eckard (1977, p.104) dat perspektiefwisseling ongewoon is omdat dit verwarring veroorsaak, is enigszins aanvegbaar. Dit hang immers van die talent en intensie van die outeur af, asook die bekwaamheid van die leser, of verwarring gaan ontstaan al dan nie. Forster (1928, p.107) het immers al op die skrywer se vermoë "to bounce the reader into accepting what he says" gewys. Hiervolgens maak die leser dan nie beswaar teen perspektiefwisseling nie en hoef dit nie as 'n swakheid beskou te word nie.

Tot nog toe is hoofsaaklik na die meer tradisionele beskouinge van/oor perspektief gekyk en alhoewel dit steeds geldigheid en bruik-

baarheid behou, moet die vernuwende aanslag van resenter beskouings nie onderskat of verwerp word nie. Mieke Bal (1978, p.105) verkies die term "focalisatie" bo perspektief omdat sy van mening is dat die tradisionele terme dubbelsinnig is in soverre dit beide verteller en visie insluit, want "zij onderscheiden niet wie ziet van wie zegt".

Perspektief, oftewel "focalisatie", word dan deur Bal gedefinieer as "de relatie tussen de 'visie', de instantie die ziet en datgene wat gezien word" (1978, p.106). In hierdie relasie is die "focalisator" die punt van waaruit dinge (die "gefocaliseerde objecten") gesien word. n "Personage-gebonden focalisator" (PF) of n "anonieme niet-personage-gebonden-focalisator" (AF) kan in n verhaal optree. Die PF is n verhaalfiguur en die AF n vertelinstantie buite die verhaal, sodat eersgenoemde vergelykbaar is met die ek-verteller en die derdepersoonsverteller wat ook verhaalfiguur is, terwyl die AF gelyk gestel kan word met die alwetende verteller. Wanneer 'focalisatie' deur n PF geskied, is die leser se siening beperk tot dié van die verhaalfiguur wat as 'focalisator' optree en hierdie figuur mag daardeur bevoordeel word in soverre die leser geneig is om sy visie te aanvaar. Dié bevoordeling en partydigheid kan egter uitgeskakel word deurdat die PF kan wissel en van een figuur na n volgende verskuif (Perspektiefwisseling). Via die PF-'focalisatie' van die verskillende figure kan die leser dus n beeld van almal se visie op die 'gefocaliseerde object(en)' verkry. n PF verskaf ook nie net n beeld van die objekte wat hy 'focaliseer' nie, dog openbaar in die proses iets van homself wat deur die leser waargeneem kan word. Bal wys daarop dat 'focalisatie' objektief en neutraal kan voorkom indien dit slegs deur n AF geskied. Die AF en PF kan ook afwisselend optree (1978, p.107-108) en die situasie is vergelykbaar met n alwetende verteller wat hom afwisselend met verskillende verhaalfigure vereenselwig, dit wil sê met die alwetende verteller wat personale trekke verkry.

Ten slotte iets omtrent die 'focalisatie niveaus' wat volgens Bal (1978, p.112-115) onderskei kan word. Kortliks kom dit daarop neer dat daar basies twee 'focalisatie niveaus' onderskei word, hoewel meer moontlikhede in beginsel bestaan. Die eerste 'niveau' is ekstern van aard omdat die 'focalisator' nie n verhaalfiguur is nie

(AF) en die tweede intern omdat dit 'n verhaalfiguur (PF) is. Hierdie PF kan 'n eerste- of derdepersoon wees (PF₁ of PF₃), want Bal (1978, p.113) toon aan dat daar geen onderskeid tussen 'n 'ik-verhaal' en 'hij-verhaal' ten opsigte van 'focalisatieniveau' is nie. Wanneer daar wisselwerking tussen interne of eksterne 'focalisasie' is, of wanneer dit as't ware gesamentlik deur 'n PF en AF geskied, spreek dit vanself dat verdere 'niveaus' onderskei sal kan word omdat dubbele 'focalisasie' en dubbelsinnige 'focalisasie' dan plaasvind. In eersgenoemde geval vind dit op interne en eksterne vlak ('niveau') plaas, terwyl dit by dubbelsinnige 'focalisasie' nie met sekerheid onderskei kan word of dit op interne of eksterne vlak gebeur nie.

In breë trekke is daar dus ooreenkoms tussen Mieke Bal se siening en die tradisionele beskouings van perspektief. Sy gebruik slegs nuwe terme, wat die tradisionele beskouinge in 'n mate vereenvoudig, maar andersins ook op 'n fyner onderskeiding daarvan gemik is. Daarom word haar terminologie aanvullend en naas die tradisionele terme gebruik in die bespreking wat hierna volg. Totale uitskakeling van die tradisionele terminologie is nie wenslik nie as gevolg van die kompleksiteit van Blaman se perspektiefhantering; dit kan nie volledig deur Bal se terminologie toegelig word sonder vermelding van tradisionele terme nie.

2.2 Perspektiefhantering deur Blaman

Anna Blaman maak op konsekwente wyse gebruik van perspektiefwisseling in haar verhale en romans. Die volgehoue frekwensie waarmee dit voorkom, noodsaak 'n ondersoek na die funksionaliteit daarvan al dan nie. Van 'n onbewuste aanwending daarvan en 'n leser wat nouliks die perspektiefwisselings waarneem volgens Shipley (vergelyk p.19 van hierdie studie) is daar by Blaman allermens sprake. In die verdere ondersoek sal juis gepoog word om te bewys dat dit bewustelik en intensioneel aangewend is omdat dit gekoppel kan word aan die ontmaskeringsmotief. Dit is seker nie vergesog om te veronderstel dat 'n skryfster met 'n 'waarheidsdrif' soos Blaman (vergelyk haar eie en andere se uitsprake p.4-7 van hierdie studie) geen middel onaangeraak sou laat in die ontmaskeringsproses nie. Sy het met die uiterste vernuf verskeie perspektiefmoontlikhede aangewend

om haar figure van alle kante te belig (mens sou selfs kon sê deur-lig). Die voordele van die verskillende perspektiefmoontlikhede is deur haar uitgesluit en die nadele omseil. Hierdie omseiling het hoofsaaklik geskied deur die funksionele aanwending van perspektiefwisseling tussen die ek- en derdepersoonsverteller. Daar is niks toevalligs of lukraak in haar hantering hiervan nie; dis intensioneel en diensbaar aan die ontmaskering.

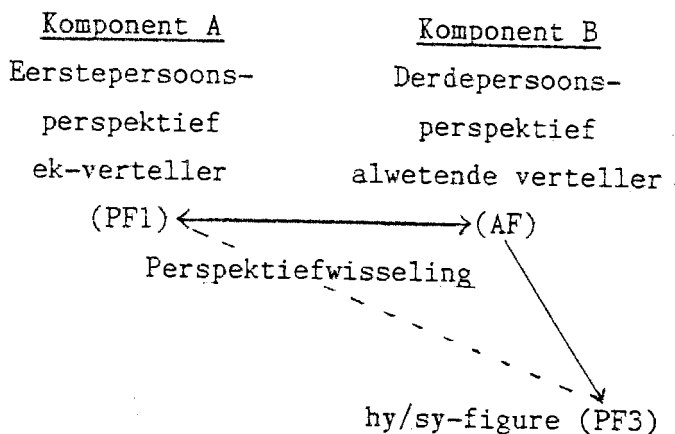
In noue samehang en eintlik as gevolg van die besondere perspektiefhantering, vind mens in Blaman se werk 'n voortdurende element van verdubbeling. Figure, gebeure, ruimte, motiewe - in der waarheid 'n verdubbeling van die verhaalstruktuur kom meesal voor sodat die leser as't ware met 'n reeks weerkaatsings/spieëlbeelde van dieselfde gegewe uit verskillende hoeke gekonfronteer word. Die beligting en oordrag van die verhaalgegewe geskied dus nie eensydig of eendimensioneel nie - die leser word voor 'n spektrum van gesigspunte gestel waaruit deur middel van sy aktiewe waarneming uiteindelik die totaalbeeld, wat die skryfster wou blootlê, groei en gevorm word. Die perspektief in Blaman se werk word vervolgens beskou ten opsigte van hierdie perspektiefwisseling en die verdubbeling wat daarmee gepaard gaan.

2.2.1 Perspektiefwisseling

2.2.1.1 Algemeen

Perspektiefwisseling van een of ander aard word in al Blaman se verhale en romans aangetref. Die kompleksiteit daarvan spruit veral voort uit die gekombineerde wyse waarop sy die basiese perspektiefmoontlikhede aanwend. In al haar werke maak sy van meer as een verteller of fokalisator gebruik. Daar is meesal 'n ek-verteller (PF) teenwoordig wie se siening aangevul word deur dié van die derdepersoonsverteller(s). Hierdie derdepersoonsverteller(s) bestaan uit 'n alwetende vertelinstansie buite die verhaal (AF) en/of die verskillende verhaalfigure (PF3) met wie die AF hom vereenselwig. Dit kan skematies so voorgestel word :

Diagram 1 :

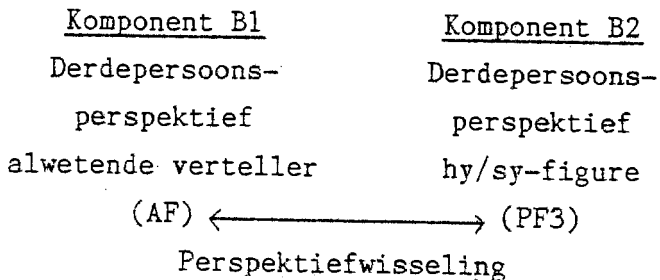


Opmerking : Die eenrigtingpyl tussen AF en PF3 dui eersgenoemde se vereenselwiging met die derdepersoonsverhaalfigure aan, terwyl die stippelpyl op die indirekte perspektiefwisseling tussen PF1 en PF3 dui wat via die AF plaasvind.

Bogenoemde skema verteenwoordig die basiese perspektiefverwisseling-situasie in Blaman se prosa. In sommige werke is die volle skema toepasbaar en in ander slegs n gedeelte daarvan naamlik komponent B. Vervolgens word die perspektiefwisseling soos vervat in komponent B van nader toegelig.

In diagram 1 is die vereenselwiging van die alwetende verteller (AF) met die derdepersoonsverhaalfigure aangedui en hierdie relatie hou perspektiefwisseling in. Dit geld vir die werke wat volgens diagram 1 geskematiseer kan word, maar veral vir die waarin die eerstepersoonsperspektief ontbreek. Albei fasette van die derdepersoonsperspektief naamlik die alwetende (AF) en personale (PF3) vertellers word in hierdie werke naas mekaar gestel en met mekaar verwissel sodat die leser daardeur n dubbele siening van sake verkry. Dit kan skematies so voorgestel word :

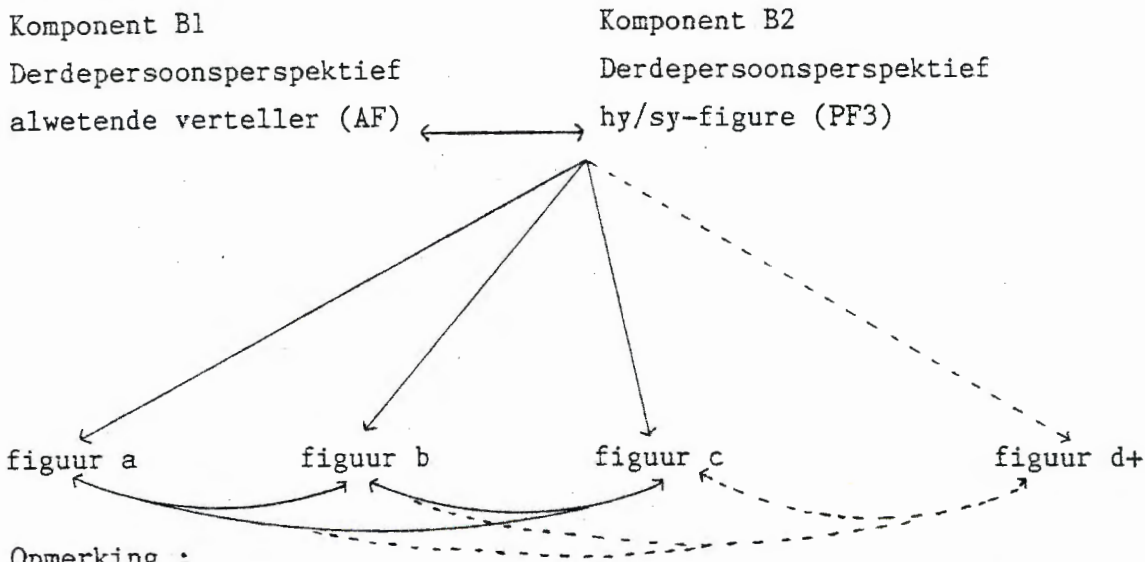
Diagram 2 :



Komponent B2 van diagram 2 verteenwoordig n verdere mate van pers-

pektiefwisseling aangesien die verskillende figure (met wie die AF hom vereenselwig) se gesigspunte onderling naas mekaar gestel en met mekaar verwissel word, maar ook met dié van die AF. Skematies lyk dit so :

Diagram 3 :



Opmerking :

Die stippellyne impliseer die verdere aantal figure wat mag voorkom en die verwisseling van hul gesigspunte met dié van die ander figure.

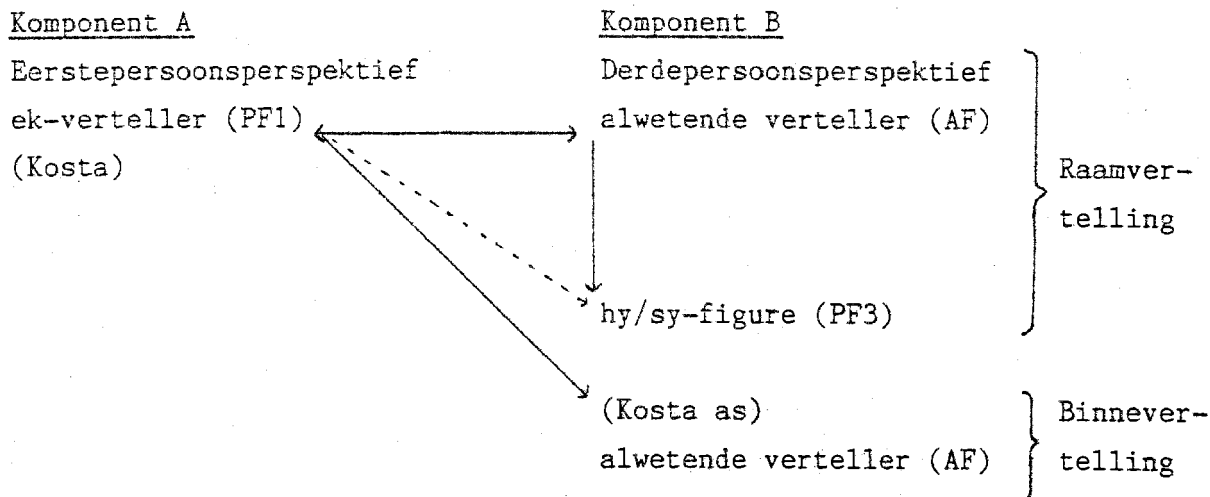
Die verwickeldheid van die perspektiefwisseling blyk duidelik uit diagramme 1-3. Eerste- en derdepersoonspassasies waarin verskillende fokalisators voorkom, word afwisseling gebruik en die leser kom voor n spektrum van sienswyses te staan. Struyker Boudier (1978b, p.132) konstateer tereg dat die verskillende vertellerstandpunte mekaar aanvul en gesamentlik n wêreld skep "waarin de lezer, zoals een kritikus opmerkte 'de sensatie (heeft) van het roerloos kijken naar alle kanten'" (Die kritikus waarna hy verwys is C. Ouboter in 'Ontmoeting' 1946/1947). Dit is juis as gevolg van hierdie uitsig na alle kante waardeur die ontmaskering ontstaan; die leser word met n verskeidenheid gekonfronteer wat ontmasker omdat die perspektief van alle kante af val deur wedersydse beligting. (Presies wat die figure se onderskeie sienings van mekaar is en hoe hul geopenbaar word deur die wedersydse beligting, word onder karakterisering bespreek omdat n figuur se karakterisering ten nouste saamhang met die perspektief van waaruit hy gebeeld word.)

2.2.1.2 Oorsig van die perspektiefwisseling in die Blaman-oeuvre

In Vrouw en vriend het Blaman vir die eerste keer die verwisseling tussen eerste- en derdepersoonsperspektief aangewend soos in diagram 1 uiteengesit. Van Leeuwen (1949, p.125) het dié perspektiefwisseling as enigsins uniek in Nederland vir daardie tyd bestempel en hoewel dit volgens hom "niet altijd volmaakt gelukt", wys hy op die "sublieme filmische modulaties" wat dit tot gevolg het. n Mens moet in die verdubbeling van perspektief egter nie n totale teenstelling sien nie; die vertellerstandpunte funksioneer afsonderlik, maar ook gesamentlik en lei eventueel tot die volle spektrum waarmee die leser gekonfronteer word. George Blanka (PF₁) belig as ek-verteller sy eie belewenisse op interne vlak terwyl hy die ander figure ekstern belig. Die alwetende verteller (AF) lewer kommentaar en skep orde in die verhaal van buite af, dog via die vereenselwiging van die AF met die verskillende figure word hulle ook intern belig "zodat de lezer zich bij het geschetste tafereel of het beschreven (onder) bewustzijn onmiddellijk aanwezig acht" (Struyker Boudier, 1978b, p.132). Die afstand tussen verhaal en leser word dus verklein; die leser bly nie net waarnemer nie, maar word ook meelewer.

Hoewel die dubbelromanstruktuur van Eenzaam avontuur die perspektiefwisseling daarin enigsins kompliseer, is die basiese skema soos in diagram 1 met n geringe toevoeging daaraan ook hier geldig. Die toevoeging behels n tweede alwetende verteller (AF) naamlik Bart Kosta wat as alwetende verteller optree in die binnevertelling (die speurverhaal). Struyker Boudier (1978b, p.140) bestempel hierdie alwetende vertellersfunksie van Kosta as die sogenaamde derde verteller in Eenzaam avontuur. As ek-verteller (PF₁) belig Kosta homself intern en die ander figure ekstern. As alwetende verteller van die speurverhaal belig hy die King-Juliette-relasie intern én ekstern, maar as gevolg van sy identifikasie met King ook sy eie relasie tot Alide. Alide, Peps en die vier meisies se onderlinge relasies en menings van/oor nekaar en tot Kosta word via die alwetende verteller (AF) wat hom afwisselend dan met die een dan met die ander vereenselwig, oorgedra. Fokalisasie deur die AF geskied dus op interne en eksterne vlak as gevolg van die vereenselwiging en AF-PF₃ wisseling. Diagram 1 kan as volg aangepas word om die perspektiefwisseling in Eenzaam avontuur voor te stel :

Diagram 4 :



Dinaux (1974, p.254) wys op die samehang tussen die dubbelromanstruktuur en die perspektiefwisseling, want dit maak "een telkens andere 'vertelsituasie' mogelijk, een zich wijzigende gezichtshoek van waaruit menselijke relaties en hun zich wijzigende spanningen microscopies konden worden waargenomen onder het oppervlak van de gebeurtenissen, om zodoende de chaos van motieven te ordenen tot een innerlijke coherentie". Die eenheid wat te midde van 'n verskeidenheid kan bestaan, word deur dié uitspraak beklemtoon.

Perspektiefwisseling soos in diagramme 2 en 3 kom in De Kruisvaarder, De verliezers en verskeie kortverhale voor, terwyl Op leven en dood oënskynlik in hoofsaak deur 'n ek-verteller oorgedra word. Die verwisseling tussen eerste- en derdepersoonsperspektief kom ook in verskillende kortverhale voor. In al die gevalle lê die belangrikheid van die perspektiefwisseling daarin opgesluit dat 'n verskeidenheid aan die leser voorgehou word waardeur die ware/volle toedrag van sake ontmasker kan word.

Hoewel die perspektiefwisseling dus tot verwarring mag lei by die onnoukeurige leser is dit funksioneel ten opsigte van die ontmaskering. Die wyse waarop gesigspunte en gebeure van verskillende vertellingslyne vervleg word en die skielike oorskakeling van een vertellershoek na 'n volgende mag aanvanklik verwarrend voorkom, dog dit dwing die leser om beter en noukeuriger te lees en stel hom bloot aan 'n verdubbeling van sienswyses wat ontmaskerend op mekaar inwerk. Boonop word die leser gedwing om sy eie gevolgtrekkings te maak uit

die teenstrydighede wat in die verskillende sienswyses vervat mag wees (vergelyk p.13-16 van hierdie studie).

2.2.1.3 Voorbeelde van perspektiefwisseling

Die oorskakeling van eerste- na derdepersoonsperspektief word gewoonlik deur 'n skeiding van een of ander aard aangedui. Meestal vind die skeiding plaas deur 'n enkele oop reël tussen-in, soms word dit gedoen deur 'n ellips of aandagstreep. In romans soos Vrouw en vriend en Eenzaam avontuur waarin hoofstukverdelings is, gaan die oorgang van een hoofstuk na 'n volgende gepaard met perspektiefwisseling. Indien twee derdepersoonspassasies mekaar direk opvolg (vergelyk hoofstukke 2 en 3, 5 en 6 van Vrouw en vriend) vereenselwig die AF hom telkens met 'n ander figuur. Deur middel van dié wisselende vertellershoeke verkry die leser 'n kaleidoskopiese blik van/oor die verhaalgewe. Struyker Boudier (1978b, p.124-128, 141, 154-155) verskaf 'n bespreking en skematiese uiteensetting van die afwisseling en oorskakelingspunte tussen die eerste- en derdepersoonsperspektief in Vrouw en vriend en Eenzaam avontuur. In die derdepersoonspassasies waarin die alwetende verteller hom met verskillende figure vereenselwig, is die presiese tyd en plek wanneer hy as AF personale trekke verkry, dit wil sê AF-PF3 afwisseling plaasvind, nie maklik aantoonbaar nie. Hier is dus sprake van dubbelsinnige fokalisasie in Mieke Bal se terminologie omdat die eksterne en interne fokalisasie van die AF en PF3 ineenvloei. Vergelyk byvoorbeeld die volgende aanhaling waarin op Jonas Klinke gefokus word:

"Reeds hadden alle bezoekers het gesticht verlaten. En hij stond op en keek de weg naar Rustoord af. Het zou niet lang meer duren of hij zou haar zien. Hij had welhaast bij wijze van symbool, hier willen blijven staan, geen stap zou hij haar tegemoet doen, als hij dat durfde, alleen maar om haar te bewijzen, dat z'n liefde, al had ze die al gemerkt, volkomen zonder initiatief wou zijn. Tot nu toe had hij als een rat geleefd, vereenzaamd, schadelijk en hongerig. Een vrouw was wel het laatste, dat in zo'n leven paste. Hij zou het haar zeggen. Ik ben geen man waar iemand wat om geven mag. Maar ook zou hij haar zeggen, dat hij van haar hield, zoveel als niemand misschien ooit gedaan had." (Blaman, 1963b, p.21-22).

Aanvanklik is die AF slegs eksterne fokalisator, dog geleidelik begin die AF Jonas ook intern belig as gevolg van sy vereenselwiging met hom. Die personale betrokkenheid van die AF by Jonas bereik 'n hoogtepunt in die ek-sin (indirekte innerlike monoloog) om daarna weer te vervloei in 'n neutraler aanbieding wat egter steeds persoonsgebonde bly. Die personale betrokkenheid van die AF met Jonas word meermale op soortgelyke wyse vergestalt en Marie word ook op hierdie wyse intern en ekstern belig (vergelyk byvoorbeeld Blaman, 1963b, p.26, 27, 100, 141-142).

Die aanwending van indirekte innerlike monoloog om die AF se personale vereenselwiging met die figure aan te toon word ook dikwels gebruik in die werke waarin die ek-verteller ontbreek. Dit kan veral duidelik waargeneem word in De verliezers. Vergelyk byvoorbeeld:

"Ze had dus al gestofzuigd en gestoft, ze had daarna nog een wasje uitgehangen op rekken buiten haar venster, en nu waste ze haar gezicht en kamde ze haar haar voor de spiegel boven haar vaste wastafel. Ze dacht: Ik word waarachtig al een beetje grijs. Het was zo, er was grijs tussen het donkere haar aan de slapen. En ze dacht: Ik moet het eens een beetje bijverven. Ze zou er nooit toe komen" (Blaman, 1965b, p.18-19).

Die AF-PF3 afwisseling word hier wel vervleg, dog die AF se rol as eksterne beskrywer en kommentator kan duidelik onderskei word van die interne fokalisasie deur die indirekte innerlike monoloog in die ek-sinne. Hierdie interne fokalisasie deur middel van die indirekte innerlike monoloog is dikwels heel omvangryk; vergelyk byvoorbeeld die weergawe van Bertha se gedagtegang (Blaman, 1965b, p.271-274) of die van Driekje (p.294 en verder).

Omdat die AF die betrokke PF3 se gedagtestroom dikwels weergee asof dit werklik uitgespreek word (direkte rede), ontstaan lang ek-pasasies. Die interne fokalisasie hierin staan in kontras met die AF se rol van eksterne beskrywer en kommentator en veroorsaak dus perspektiefwisseling. Die sogenaamde 'erlebte Rede' word gebruik om die PF3 innerlik te belig wanneer dit nie in die vorm van die direkte rede geskied nie (vergelyk byvoorbeeld Blaman, 1965b, p.42-45, 71-73).

Wanneer die gedagtegang van 'n ek-figuur (PF1) oorgedra word, word die direkte innerlike monoloog dikwels aangevul deur die 'erlebte Rede' wat 'n verdiepende dimensie daaraan verleen. 'n Goeie voorbeeld hiervan word in Eenzaam avontuur aangetref (vergelyk Blaman 1966, p.56-64). Noudat Kosta van Alide se ontrou verneem het, verval hy in 'n bepeinsing oor hul huwelik. Sy bewussynstroom word in die eerstepersoon oorgedra solank hy aan die huidige stand van sake (die ontdekking en wete van Alide se ontrou) dink, dog wanneer hy gebeurde uit die verlede herroep, spreek hy Alide en homself in die 'erlebte Rede' toe. Die gebruik van die 'erlebte Rede' hier bring mee dat dit voorkom asof Kosta oor 'n groot afstand heen die gebeurde uit die verlede beskou om telkens weer gekonfronteer te word met die huidige stand van sake in die eerstepersoonsperspektief. Benevens die verdiepende dimensie wat deur die 'erlebte Rede' aan die interne fokalisasie van Kosta verleen word, kan mens ook beweer dat dit 'n mate van eksterne fokalisasie inhou.

In die volgende gedeelte uit Eenzaam avontuur kan die interne en eksterne fokalisasie deur middel van AF-PF3 afwisseling duidelik waargeneem word :

"Ze greep een poederdons en rouge en een lippenstift. Die Berthe, wou ze terwijl denken om zich af te leiden, houdt van vrouwen. Treuzelig, (...), ging ze haar gezicht opmaken en terwijl wou ze terugdenken aan wat ze zelf eens met een vrouw beleefd had. (...) Bijna tien jaar was dat nu alweer. Ik word waarachtig oud, dacht ze er tussendoor. En dan te denken dat ze nog helemaal niet zeker was, dat dat met Peps zou standhouden. Ik kan niet anders, dacht ze daar overheen. (...) Ze boog zich dichterbij de spiegel (...) Ze bekeek het grijs van haar pupillen dat vandaag zo grauw en troebel was en keek aandachtig naar de tere lijnen tussen neus en ogen; alleen om Bart en Peps (...) uit haar precieze verbeelding weg te bannen. Te ongerijmd, te onbegrijpelijk. Dat gezicht van Bart en z'n fysiek, die waren van zo 'n andere, zo 'n goede kwaliteit. Maar het mysterie was, dat had haar liefde wel verinnigd, maar haar sensuele sympathie vervlakt. En Peps

-30-

met zijn plebejerslijf, die neus, die mond, die kin ... alleen al als ze aan hem dacht! Een vlam trok door haar heen (...)
Die Berthe, wou ze toen zichzelf weer afleiden, die hield van vrouwen, duidelijk. Zo-iets zag Bart bijvoorbeeld nooit ..."
(Blaman, 1966, p.37).

n Mens sien hier hoedat die AF Alide se handeling en voorkoms objektief en uiterlik belig. Terselfdertyd word haar innerlike op interne wyse weergegee deurdat die AF as gevolg van sy personale vereenselwiging met Alide (PF3) as't ware saam met/in haar gedagtestroom beweeg en haar sieninge oor haarself, Berthe, Kosta en Peps word hierdeur blootgelê. Die dubbelsinnige fokalisasie as gevolg van ineenvloeiing van AF-PF3 afwisseling is ook hier waarneembaar. Dis iets waarteen Maatje (1964, p.123) sterk beswaar aanteken, want hy beskou dit as n nalatige hantering van vertelmetodes waardeur "Anna Blamans Werk manchmal der Grenze zwischen echter Dichtung und Unterhaltungsliteratur nähert".

In antwoord op Maatje se beswaar beweer Struyker Boudier (1978b, p.178-179): "Wie eenmaal in Anna Blaman de 'Criterium'-schrijfster herkent, zal echter ook in deze afwisseling een kenmerk van haar romanties-realistiese schrijverschap zien". Hy verwys ook na Kossmann wat beweer het dat die AF-PF3 afwisseling ('auktoriële en personele vertelwijze' soos hy dit noem) tiperend van Blaman se werk is, want "zij laat merken dat zij van haar personen meer weet dan deze zelf (...). Ze vereenzelvigt zich (...) wel met haar personen, kijkt door hun ogen, denkt in hun hersens, maar tussendoor praat zij over hen, soms zoals een moeder over haar kinderen, vol begrip en medelijden. Sprookjes zijn op deze manier geschreven".

Dat Struyker Boudier gelyk mag hê in soverre die verdubbeling van vertellerstandpunt n tipies romanties-realistiese trek van die 'Criterium'-generasie was, word nie ontken nie. n Mens sou egter ook kon beweer dat dit eerder diensbaar is aan die ontmaskeringseffekte in die roman. Die aangehaalde uitspraak van Kossmann dui op n vertelwyse wat alles en almal belig en deurlig en agter sy bewering 'Sprookjes zijn op deze manier geschreven' skuil meer as die romanties-realistiese trekke wat Struyker Boudier daaraan toedig. Struyker Boudier (1978b, p.179) vertolk die rol en funksie van die spro-

kie in Eenzaam avontuur met betrekking tot die res van die roman heeltemal korrek, dog hy het die tipiese vertelwyse van die sprokie (waarop Kossmann wys) gedeeltelik misgekyk. Wat Kossmann te kenne wil gee, is dat Blaman se prosa en sprokies op dieselfde deurskouende wyse vertel is. Hierby moet mens in ag neem dat die sprokie in wese n verhaalvorm is waarin kommentaar gelewer word, kommentaar wat ontmaskerend kan wees, want dis altyd gemik op verhelderende insigte by die leser. In Anna Blaman se prosa gebeur dieselfde. Die wyse waarop Blaman haar verhale opbou "in vlakke die over elkaar skuiven" (Van Leeuwen, 1949, p.127) bring dus n verskeidenheid mee, want die verskillende vertellershoeke openbaar die hele spektrum waarmee sy die leser wou konfronteer sodat hy herkenner/ontdekker kan wees van die volle lading wat opgesluit lê in elke werk. Op hierdie wyse verkry die perspektiefwisseling dan algehele diensbaarheid in die ontmaskering.

2.2.2 Verdubbeling en perspektief

2.2.2.1 Algemeen

Die verdubbeling van perspektief in Blaman se werk word op twee wyses bewerkstellig: Eerstens soos hierbo geskets, deur die perspektiefwisseling waardeur die leser met verskillende sienings gekonfronteer word wat hy uiteindelik oor- en inmeekaarskuif om n volledige dubbel- of meerdimensionele beeld te verkry waarin alles openbaar/ontmasker word. Die tweede aspek van verdubbeling is opgesluit in die strukturele opbou van haar verhale en romans. Dit hou verband met die verdubbeling van figure, gebeure, ruimtelike situasies, motiewe. Hella Haasse (1961, p.12) beweer tereg: "De mensen schijnen altijd varianten van twee of drie bepaalde mensen, de situaties varianten van één grondsituatie". Stroman (1951, p.58) bestempel haar vertel-tegniek van n roman-in-n-roman in Eenzaam Avontuur as voortreflik, want deur die gebruik van "twee topografieën" soos by die samestelling van topografiese kaarte kry mens die effek dat "de ene doorschijnende kaart (kan) over de andere worden gelegd, zodat men de ontwikkeling met één oogopslag kan aflezen". Struyker Boudier (1978-79, p.336) beklemtoon die feit dat "kombinaties van verschillende verhalen die door elkaar heen lopen" in die meeste van Blaman se

werke aangetref word en in sy proefskrif lig hy dit breedvoerig toe.

Almal is in hul kritiek egter nie so positief ingestel ten opsigte van die verdubbelingspatrone nie. Struyker Boudier (1978b, p.122-123) verwys na Korteweg wat in die 'Nieuwe Rotterdamsche Courant' kompositoriese besware teen Vrouw en vriend gehad het omdat dit volgens hom twee novelles is wat naas mekaar vertel word. Dit is volgens Struyker Boudier deur Vestdijk verwerp omdat die romans kompositories onvolmaak is en Vestdijk sien in die komposisie bowendien iets van die grondgedagte van die boek (ontoereikendheid van die liefde) weerspieël. Van die skerpste kritiek is afkomstig van Lehmann (1949, p.155) wat van Eenzaam avontuur gepraat het as "een platvloers- mislukte- pudding-achtig, klonterig, draderig, knoedelig, lianerig, broeikasserig, kleverig en klunzig geheel". Lehmann het die funksie van die verdubbelende struktuur in Eenzaam avontuur heeltemal misgekyk soos tereg aangetoon is deur Leo Ross (1972, p.79). Die noodsaak van die verdubbeling in Blaman se prosa hang saam met die feit dat eenmalige uitbeelding onvoldoende skyn te wees; die totaalbeeld word in fokus gebring deur die herhaling en verdubbeling.

2.2.2.2 Oorsig en voorbeelde van verdubbeling in die Blaman-oeuvre

Reeds in Blaman se debuutverhaal Romance is die kenmerkende verdubbelingspatroon te bespeur. Twee ruimtes en twee siek mans word teenoor mekaar gestel - die gebrekkige op die balkon van 'n huis en die geestesversteurde dwaas Janus in die hospitaal. Tussen hulle is daar twee vroue naamlik die gebrekkige se vrou en die verpleegster. Eersgenoemde verag haar man om sy onvermoëns, maar reik met begeerte uit na die oënskynlik gesonde Janus wat in sinnelike behepthed meedoen aan die flirtasie van agter die hospitaalvenster. Die verpleegster wat weet dat Janus se uiterlike manlikheid 'n drogbeeld (masker) is wat die verworping van sy siek liggaam en gees verberg, trek die gordyn toe en beëindig die 'romanse'. Deurdat 'n alwetende verteller (AF) wat hom met die verskillende verhaalfigure, maar veral met die verpleegster, vereenselwig aan die woord is, verkry die leser 'n meerdimensionele visie op die gebeure. Die verpleegster wat na albei kante uitkyk: en almal se behoeftes en gebreke raaksien,

veroorzaak 'n dubbelvisie waardeur die ironie van die hele absurde situasie ontmasker word. Dis as gevolg van haar dubbele blik dat die leser ten slotte beseft dat die toetrek van die gordyn 'n genadedaad is, want die romanse waarvan die titel spreek, is 'n illusie, of soos Struyker Boudier (1978b, p.117) tereg aantoon: "De 'romance' die tussen de slons en de dwaas ontbloeit, berust op een vergissing". Die verdubbeling van perspektief bring dus mee dat die verhaal in sy volle omvang waargeneem en begryp kan word.

In Vrouw en vriend behels die verdubbeling twee liefdesverhoudings. George en Sara se verhouding word weerspieël deur Jonas en Marie. George bevind hom bowendien soos deur die titel gesuggereer in 'n voortdurende heen-en-weerbeweg tussen vrou (Sara) en vriend (Jonas). Selfs dié verhouding word verdubbel deurdat Jonas in dieselfde posisie tussen George en Marie staan en ten opsigte van die ander mans in Sara en Marie se lewens is daar ook verdubbeling (Struyker Boudier, 1978b, p.121). Toos, Jonas se suster, is 'n sentrale bindings-element tussen die twee groepe. Hierdie verdubbelingspatrone wat gepaard gaan met perspektiefwisseling bring 'n verdiepende en aksentuerende dimensie mee - die leser sien as gevolg van die perspektiefwisseling 'n reeks beelde van die George-Sara-relasie voor hom en draai by wyse van spreke om, vind hy dit in dieselfde verskeidenheid weerspieël in die Jonas-Marie-relasie.

Die verdubbeling in Eenzaam avontuur omvat die dubbelromanstruktuur daarvan. Dit is 'n roman-in-'n-roman waarin die binnevertelling (die King-Juliette speurverhaal) 'n weerspieëling van die raamverhaal (die Kosta-Alide-Peps-relasie) is. Hoewel Maatje (1964, p.123-128) en Struyker Boudier (1978b, p.144-145, 174) verskil oor wat alles in die formele raamverhaal tuishoort, is dit 'n tegniese kwessie wat buite die kader van hierdie ondersoek val. Wat wel van belang is, is die aanwesigheid van die verdubbeling en die perspektiefwisseling wat daarmee gepaard gaan. Dat die Kosta-Alide-Peps-relasie die sentrale gegewe in die roman is, is nie aan te twyfel nie. Hierdie sentrale gegewe word op allerlei wyses verdubbel. Die verhaal van die vier meisies is heg daarmee verweef as gevolg van die direkte kontak wat hulle met Kosta en Alide het en andersyds weerspieël hulle die mislukte Kosta-Alide-relasie. Die proloog "bereidt de lezer op het

eigenlijke verhaal voor via een reeks karakteristieke momenten uit Kosta's en Alides verleden" (Struyker Boudier, 1978b, p.137), dog hierin word ook die Sjinese sprokie vertel wat 'n verdubbeling van die Kosta-Alide-Peps-relasie is (vergelyk Struyker Boudier, 1978b, p.163). Teenoor die verdubbeling wat in die miniatuurvorm van die sprokie voorkom, staan die King-Juliette speurverhaal waarin die Kosta-Alide-Peps-relasie in vergrote vorm gespieël en verdubbel word. (Vergelyk in die verband Struyker Boudier, 1978b, p.151, 158, 161, 178, 184). Deur middel van die verdubbelde struktuur word die leser met beeld op beeld gekonfronteer sodat hy deur die sogenaamde "reziproke Erhellung" 'n totaalbeeld kan vorm. Met "reziproke Erhellung" word 'n wedersydse openbaring/opheldering van die een vertellingslyn ("Erzählstrang") ten opsigte van die ander bedoel. Die inhoud van die een vertellingslyn is dus noodsaaklik om die van die ander te belig en te verstaan (Maatje, 1964, hoofstuk 4 en p.152-53). Op hierdie wyse word Kosta se pogings om die onverstaanbare en raaiselagtige Alide te deurgrond belig en weerspieël deur speurder King se ontmaskering van Juliette. As King aan die einde sy manuskrip verskeur en oor die water strooi om 'n nuwe lewe op die oorkantste oewer te betree beweer Struyker Boudier (1978b, p.178, 184) tereg dat daar via die "reziproke Erhellung" gesuggereer word dat dieselfde met Kosta as King se 'geestelike vader' gebeur.

Op leven en dood (wat later bespreek word) en De verliezers is weliswaar nie dubbelromans nie, maar daar is weer sprake van verdubbelen-de elemente. Die beperktheid van menslike begrip word in De verliezers verdubbel in die verhoudings Kostiaan-Driekje teen Driekje-Berthe. Die egpare Das en Loosje staan op die agtergrond teenoor mekaar. In beide Kostiaan en Berthe se verledes was 'n ontroue geliefde en in die hede staan Driekje as't ware tussen hulle 'verskeur'. Die kenmerkende dubbelvisie waaraan die leser onderwerp word, ontstaan hier nogeens as gevolg van die perspektiefwisseling van 'n alwetende verteller (AF) wat hom beurtelings met die verhaalfigure (PF3) ve-eenselwig. Die verdubbelingspatroon en perspektiefwisseling is ook te vinde in verskeie kortverhale en nouvelles waaronder 'De rode beuk', 'Feestavond', 'Eenzaamheid', 'De arme student', 'Trocadero'.

2.2.2.3 Verdubbeling as gevolg van outeursingesteldheid en die leersersrol

n Laaste aspek van verdubbeling staan in verband met die uitbeelding van manlike hoofkarakters vanuit vroulike perspektief. Kossmann (1961, p.38-39) merk op: "De hoofdpersonen zijn meestal mannen, maar wat voor mannen!" Hy wys daarop dat nie een van hulle veel van die tradisionele manlike durf en daadkrag besit nie, want hulle maatskaplike status is onbeduidend, hulle is swakker as die vrou en word voortdurend bedrieg. Volgens hom is hulle "geen mannen soos een man ze geschilderd zou hebben, ze zijn de creaties van een in eerste instantie vrouwelijke schrijfster". Die vroue in haar werk word volgens Kossmann so vroulik uitgebeeld "als ieder mannelijke schrijver maar kan wensen".

Laasgenoemde stelling van Kossmann is nie heeltemal juis nie. Die vroulikheid van vroue soos Sara O'Brien, Alide en Stella word weliswaar beklemtoon, maar hul vroulikheid word ook as't ware ontluister deur die beklemtoning van die feit dat hul wrede bedriegsters is. Blijstra (1949, p.157) verwys wel op oordrewe wyse na die sogenaamde "fatale vroue en haar slachtoffer(s) in Eenzaam avontuur, maar hy het tog gelyk in die mate dat Alide (en haar afspieëling Juliette) inderdaad nie beantwoord aan die tradisionele beeld van die vrou nie. Janna Schepel (1950, p.46) teken juis protes aan teen Alide se onaanvaarbaarheid as mens en vrou omdat sy totaal gewetenloos is "geheel zonder strijd tegen het duistere in zich, tegen de negatieve kant van haar psychisch driftleven". Buiten hierdie sogenaamde vroulike vroue wat naas hul skoonheid en vroulikheid deur wreedheid en valsheid gekenmerk word, vind mens in Blaman se werk die lesbiese vroue wat soms sterk manlike trekke vertoon. Teenoor die 'ontluisterde' manlike beeld kan dus n 'ontluisterde' vroulike beeld geplaas word.

Vermeer (1956, p.199-200) wys op die "psychologiese eigenaardigheid" dat Blaman se hooffigure oorwegend mans is en dat hulle die "draggers van haar persoonlikste leed en haar diepste oortuiging" is. Nietemin slaag sy volgens hom om "haar gedachten in de mannelijke toonzetting voor te dragen" sodat daar by haar "van een vrouwelijke

schryftrant eigenlijk geen sprake meer is".

Vermeer en Kossmann verskil dus in 'n mate oor die vroulikheid van haar skryftrant. Die belangrike faktor is egter dat daar verdubbeling verbonde is aan hierdie besondere aanbiedingswyse van die skryfster. Teenoor die tradisionele beeld van die man soos wat dit in die leser se gedagte bestaan, ('verwachtingshorizon' volgens die resepsie-estetika - vergelyk p.15 van hierdie studie) word die leser ook gekonfronteer met die 'swakker' kant van die man - sy weerloosheid, pyn, seerkry, wanhoop en bedroënheid. Naas hierdie 'swakker', 'ontluisterde' man staan die beeld van die 'ontluisterde' vrou wat weer in teenstelling verkeer ten opsigte van die tradisionele vrouebeeld in die leser se gedagtes. Hierdie aanbiedingswyse loop dus vir die leser uit op 'n konfrontasie met dubbelbeelde tussen dit wat as gevolg van samelewingsnorme in sy gedagtes bestaan teenoor dit wat in die romanwerklikheid gestel word. Uiteindelik kan hierdie verdubbeling die ontmaskering van die tradisionele manlike beeld beoog; of die beklemtoning van sy 'swakker' kant met daarteenoor beklemtoning van die vrou as 'sterkere'; of dit kan (en dis die waarskynlikste) 'n blote masker vir die skryfster wees waardeur sy wou aantoon dat alle mense - mans en vroue - weerloos in hul verhoudings staan, wreed kan wees en bedroë daar uittree.

3. KARAKTERS, KARAKTERISERING EN ONTMASKERING

3.1 Algemeen

Dis noodsaaklik om die term karakter (personasies, figure) eers nader te omskryf aangesien daar nie sprake van karakterisering sonder karakters kan wees nie.

Abrams (1965, p.69) se kernagtige definisie lui: "characters are the people, endowed with specific moral and dispositional qualities, who carry on the action (in a dramatic or narrative work)" (my onderstreping).

Shaw (1972, p.71) is omvattender as hy sê: "This term has several meanings, the most common of which is 'the aggregate of traits and features that form the nature of some person or animal'. Character also refers to moral qualities and ethical standards and principles. In literature, character has several other specific meanings, notably that of a person represented in a story, novel, play etc. In seventeenth and eighteenth-century England, a character was a formal sketch or description analysis of a particular virtue or vice as represented in a person, what is now more often called a character sketch." (My onderstreping.)

Volgens Smuts (1977, p.17) dui die term karakter "op die figure en persone wat in 'n epiiese werk of drama optree en het (dit) binne literêre verband niks te make met die karaktertrekke of eienskappe van 'n persoon nie". (My onderstreping.)

Marijke de Beus (Bal, 1979, p.38) sê: "Karakter is een abstract begrip dat concrete vorm krijgt in de waarneembare gedragingen en reacties."

Uit voorafgaande blyk dit dat die term karakter betrekking het op die persone/figure in 'n verhaal en dat hulle handelend optree. Mieke Bal (1978, p.12, 84) wat die terme 'acteurs', 'personages' en 'actants' gebruik, onderskryf hierdie handelende aard as sy definieer: "Acteurs zijn instanties die handelingen verrichten. Zij zijn niet noodzakelijk menselijk. Handelen heeft hier een ruime betekenis: een gebeurtenis veroorzaken of ondergaan." Die samehang tussen

karakters/personasies en gebeure word deur Dautzenberg (1980, p.245) beklemtoon as hy sê "het is niet in te zien hoe in een verhaal een personage zou kunnen voorkomen dat met geen enkele gebeurtenis in verband staat". Bal se definisie is ruimer in die sin dat sy aandui dat karakters nie noodwendig menslik hoef te wees nie, vandaar ook haar terminologiekeuse. 'Acteur' is n algemene/omvattende term vir n handelende instansie. n Nie-menslike ding soos n dier of masjien kan n 'acteur' wees, terwyl die term 'personage' op n 'acteur' dui wat menslike eienskappe besit. Die term 'actant' dui "een klasse van acteurs aan, gezien in hun onderlinge relaties" (1978, p.84). Bal wys ook op belangrike faktore rondom die hantering van personasies - hulle lyk op egte mense, maar is in werklikheid gefantaseerde papiermense, terwyl hulle voorspelbaarheid ten nouste saamhang met die leser se 'referentiekader' en instelling teenoor die boek (1978, p.85, 87-89; 1979 p.2).

Met betrekking tot die denkbeeldigheid van verhaalfigure verklaar Wilson (1979, p.727) "they (characters) are not real in the ordinary sense and yet they are real". Dit is moontlik as gevolg van lesersbeleving en -reaksie op die figure. Wilson (1979, p.730-736) wys ook daarop dat karakter n problematiese term is en dat alles wat daarvoor geskryf is, herlei kan word tot vier standpunte:

1. karakters is produkte van die outeur se verstand en denke, die uitvloeisel van sy eie herinneringe en ervarings sodat hulle as't ware manifestasies van die outeur self is;
2. karakters is n funksionele teksgegewe waarin die idee en tema van n werk vergestalt word en daarom moet hulle as't ware as tekens of soos pionne in n spel beskou word;
3. karakters is geheel en al kunsmatig, strukture wat ontleed moet word volgens die kompositoriese tegnieke wat ter sprake was by hul skepping en
4. karakters moet beskou word asof hulle werklike mense is.

Dat daar waarheid in hierdie uiteenlopende menings vervat is, word deur Wilson toegegee, dog hy koppel die problematiek rondom karakter veral aan die mens se bewussyn. Tydens die leeshandeling is die leser se fiksionele bewussyn betrokke en dit verskil van sy bewussyn van die werklikheid. n Mens behoort dus nie die gelykmaking tussen

fiktiewe en werklike persone te aanvaar nie en volgens Wilson (1979, p.730, 748) is die ideaal dat mens homo fictus in plaas van homo sapiens as uitgangspunt sal neem in 'n beskouing van/oor karakter.

Die definiëring van Klaus (Bal, 1979, p.72-76) is besonder volledig en betrek ook die rol wat perspektief met betrekking tot karakter speel. Hy gaan uit van 'n intuïtiewe omskrywing waarvolgens 'n 'personage' iets mensliks is wat 'n aktiewe toeskouer of handelende instansie is en wat beskryfbaar is met 'concepten uit de narratologie'. Hy gaan dan ook oor tot dié beskrywing en definieer puntsgewys:

- "1. Een personage is een acteur.
2. Een personage kan intern gefocaliseerd word.
3. Een personage kan optreden als focalisator.
4. Een personage kan in zodanige zinsverbanden voorkomen, dat noodzakelijkerwijs moet worden aangenomen dat het op dat moment een zintuiglijk waarneming doet of gedaan heeft.
5. Een acteur is slechts dan een personage, wanneer minimaal één van die potenties, zoals genoemd onder punt 2 t/m 4, in het verhaal gerealiseerd is."

Met verloop van tyd is op literêr-teoretiese gebied verskillende pogings aangewend om karakters te klassifiseer. Hierdie klassifikasiepogings varieer vanaf Forster (1928, p.93-106) se indeling in "round" en "flat characters" en Blok (1970, hoofstuk III, V) se bemoëienis met die tyd- en ruimtelike belewing van karakters wat 'n noukeuriger indeling van die karakter wat nóg rond nóg plat is, moontlik gemaak het tot by Greimas se 'actant-teorie' soos uiteengesit deur Mieke Bal (1978, p.32-42; 1979, p.4-6). In Suid-Afrika het Smuts (1975, p.24-26) meegedoen aan die klassifikasieproses. Nadat hy 'n breedvoerige uiteensetting van die bestaande klassifikasiesisteme gegee het, kom hy tot die gevolgtrekking dat dit vir hom beter lyk "om karakters in te deel in twee hoofgroepe, nl. die oorwegend kommunikatiewes en die oorwegend nie-kommunikatiewes." Hy motiveer hierdie indeling op grond van die feit dat kommunikatiewiteit ten grondslag lê van alles wat oor karakter gesê kan word. Die hantering van kommunikatiewiteit bepaal volgens hom die aard van karakters en in albei kategorieë is 'n fyner verdeling volgens die aard en betrokkenheid by die intrige moontlik, sodat sentrale of kern-

karakters en perifere of randkarakters onderskei kan word. Afhangende van die afstand vanaf die sentrale karakter is 'n verskeidenheid randkarakters moontlik. Volgens Smuts kan die terme plat en rond en insigte van Muir en Blok egter steeds bruikbaar aangewend word binne die indeling kommunikatief - nie-kommunikatief.

Vervolgens word die term karakterisering nader bepaal en die tegnieke daarvan belig. Shaw (1972, p.71) beweer: "The creation of images of imaginary persons in drama, narrative poetry, the novel, and the short story is called characterization." Volgens hom kan fiktiewe verhaalfigure deur middel van karakterisering so oortuigend word dat die leser hulle as werklik/lewendig ervaar. Voordat die verhaalfigure nie tot lewe gewek word deur karakterisering nie, kan die leser hom ook nie met 'n figuur identifiseer nie. Die basiese karakteriseringstegnieke is volgens Shaw die openbaring van 'n karakter deur 1) sy dade, 2) sy woorde, 3) sy denke, 4) sy fisiese optrede en 5) ander figure se woorde en denke omtrent hom.

Shipley (1970, p.41) bestempel karakterisering as "Making known the appearance and nature of a person". Die bekendstelling van figure kan volgens hom op twee wyses plaasvind, naamlik deur direkte mededeling van die kenmerke van 'n figuur of deur die karakteropenbarende handeling en dade van 'n figuur. Die eerste tegniek word dikwels aangewend in die karakterisering van mindere figure en albei tegnieke vir hooffigure. 'n Belangrike voordeel van direkte mededeling is die onmiddellike duidelikheid ('instant clarity') wat daardeur verkry word. Karakterisering deur handeling hou die besondere voordeel in dat die leser self gevolgtrekkings kan maak. Shipley wys daarop dat die leser soms 'n keuse sal moet uitoefen as die twee tegnieke teenstellende beelde oproep. Volledige karakterisering "will prevent concrete detail, is likely to emphasize a dominant trait (...) and will build within the person a synthesis of individual, typical and universal characteristics" (Shipley, 1970, p.41).

Smuts (1977, p.20) verwoord die karakteriseringsituasie besonder effektief as hy opmerk: "Die skrywer begin by 'n absolute nulpunt en moet figure skep en op 'n oortuigende wyse aan die leser voorstel; hulle uitbou en openbaar en maak tot draers van die verhaal." 'n

Besonder volledige uiteensetting van karakteriseringstegnieke word deur Smuts verskaf (1975, p.26-37) en 1977, p.20-23) hoewel hy ook daarop wys dat almal herlei kan word tot een van twee grondtegnieke, naamlik karakterisering deur die verteller of deur handeling (Shipley) die sogenaamde "showing and telling" (Booth) wat neerkom op growwer en subtieler wyses van optrede deur die verteller (1975, p.26-27). Die tegnieke wat Smuts behandel, sluit in:

- Karakterisering deur benaming. Die karakteristieke naamgewing word gewoonlik deur die verteller gedoen maar n figuur kan homself of iemand anders benoem.
- Blokkarakterisering. n Figuur word in n gedeelte(s) van die verhaal ten opsigte van sy uiterlike en aard gekarakteriseer deur die verteller of n ander verhaalfiguur.
- Karakterisering deur selfbeskouing. n Figuur analiseer homself en die spieël is dikwels middel om tot introspeksie te kom.
- Karakterisering van n figuur deur ander figure. Dis n algemene tegniek, dog die objektiwiteit, houding en relasie tussen figure bepaal die aard van die karakterisering en die leser moet hiermee rekening hou.
- Karakterisering deur spraak. Dit kan in dialoog of monoloog geskied en is openbarend ten opsigte van die figuur self of ander figure.
- Karakterisering deur die weergawe van gedagtes. Die innerlike van n figuur word op die wyse weergegee en by n swygsame figuur dan dit baie nuttig wees as die verteller die gedagtes van sodanige figuur weergee.
- Karakterisering deur middel van die bewussynstroomtegniek of innerlike monoloog. Die figuur self (nie die verteller nie) gee sy gedagtes weer.

Volgens Mieke Bal (1978, p.84) behels die karakterisering van 'personages' die vrae: "wat zijn ze, en hoe kom je daar achter?" Tot die middele vir die opbou van die 'personagebeeld' (met ander woorde die antwoord op "wat zijn ze (?)"), behoort, aldus Mieke Bal, herhaling van kenmerke, opeenhoping van gegewens, onderlinge verhoudings en veranderinge wat in n figuur plaasvind (Bal, 1978, p.90). Ook sy dui aan dat die wyses waarop die leser inligting omtrent die figuur

re bekom, tweërlei van aard is. Eerstens deur eksplisiete informasie en tweedens deur implisiete informasie. By eksplisiete informasie word die inligting verkry van die figuur self, n ander figuur oor die betrokke figuur of deur die verteller. Sulke inligting is duidelik en helder, dog die objektiwiteit van die informant bepaal die betroubaarheid daarvan. Implisiete informasie word deur die leser uit die handeling van die figuur afgelei. Dit bevat n element van onsekerheid en is nie so duidelik soos eksplisiete informasie nie; die leser kan twyfel oor die juistheid van sy afleidings. Leuens en geheime word egter dikwels deur implisiete informasie ontdek (Bal, 1978, p.94; 1979, p.9-10).

Marijke de Beus (Bal 1979, p.37) definieer karakterisering as "de wijze waarop een karakter word opgebouwd door middel van woorden". Sy verskaf ook n beskrywingsmodel vir karakterisering wat egter nie in hierdie studie toegelig of gebruik word nie. Die motivering hiervoor is geleë in n sekere ruimtebeperking, maar veral in die doel van hierdie studie. Die primêre doelstelling is nie n volledige analise van karakterisering in Blaman se prosa nie, maar slegs om n oorsigtelike beeld daarvan te gee met betrekking tot ontmaskering. Die aspekte van karakterisering in Blaman se prosa wat vervolgens onder die soeklig kom, betrek dus die ontmaskerende effekte wat ener syds opgesluit lê in die identiteit van die figure (wie en wat hulle is) en andersyds in die karakteriseringstegnieke (hoe dit bewerkstellig en aan die leser geopenbaar word).

3.2 Karakterisering in Blaman se prosa

3.2.1 Algemeen

Met die lees van Blaman se werk kom mens geensins onder die indruk van n reeks flambojante heldefigure wat immer kragdadig en sêwierend uit die stryd tree nie. Inteendeel, tradisionele heldefigure is hulle nie, oorwinnaars allermins, ook nie intellektuele reuse, invloedryke politici, maatskaplike leiers of beroemde persoonlikhede nie - slegs gewone kleinburgerlikes. Daar word bowenal op die probleemsy van hul lewens gekonsentreer en die vraag kom heeltemal tereg by mens op waarom so n konsentrasie op die negatiewe plaas-

vind; die mens se lewenservaring is tog nie net negatief nie. n Antwoord op die sogenaamde negatiewe of eensydige mensbeelding kan alleen gevind word as mens besef dat Blaman juis die mens in sy weerloosheid, verraderlikheid en beperktheid uitgebeeld het omdat sy wesensaard en bestaanskrisisse so duideliker na vore tree. Dit kom dus voor asof Blaman juis alledaagse figure (en nie heroïese helde nie) uitgebeeld het en op die negatiewe sy van hul lewens gekonsentreer het omdat sy daardeur die ontoereikendheid, magteloosheid, beperktheid en swakheid van die mens ten beste kon ontmasker. Die mens wat in die soeke na geluk en die wese van sy sinsbestaan voortdurend gekonfronteer word met sy eie en ander se ontoereikendhede staan dus in die brandpunt van haar verhaalkuns. In sy verhoudinge teenoor ander is die mens op sy ontoereikendste, weerloosste en wreedste - vandaar die voortdurende bemoeiing met die liefdestema in haar werk.

Dit mag dus voorkom of die negatiewe in haar verhaalfigure oorheers, of daar nooit sprake van oorwinning is nie en hulle binne n uitsiglose bestaan vasgevang is/word. Tog is daar ook n positiewe kant. In n artikel van H. van der Ent (1978/79, p.247-250) word tereg sterk op die positiewe in Blaman se mensbeelding gekonsentreer, want hy verklaar uitdruklik dat hy haar prosa wil bevry van die beeld dat die lewe sinloos is, mense nie in staat is om mekaar lief te hê nie en elkeen wat bewustelik lewe die prooi van ontgogeling word. Die kern van sy betoog behels dat die hospitafiguur in Blaman se verhale en romans die positiewe sy van haar mensbeelding verteenwoordig. Teenoor die hooffigure wat nog stry om tot insig en aanvaarding van die lewe te kom en te kampe het met menslike tekorte staan die hospita wat nie meer daaronder gebuk gaan nie. Die negatiewe is dus teenwoordig, maar mens behoort jou nie daarop blind te staar nie, want die positiewe is ook daar om aan te toon "waar de weg uit de eenzaamheid begint" (Van der Ent, 1978/79, p.250).

3.2.2 Ontmaskering deur gemeenskaplike negatiewe trekke

Vervolgens word die gemeenskaplike negatiewe trekke van Blaman se verhaalfigure belig. Hierdie trekke kan direk aan die ontmaskeringsproses gekoppel word omdat dit openbaar wie en wat die figure is, maar veral die probleme, verlangens, ideale, mislukkings en gebreke

van die figure intensiver. Die ontmaskering van menslike ontoereikendheid (iets wat Blaman voortdurend beklemtoon) word telkens ondersteun deur dié negatiewe trekke.

3.2.2.1 Soekers na liefde en geluk

Die meeste van Blaman se hooffigure is soekers na liefde en geluk. Vergelyk byvoorbeeld: George en Sara, Jonas en Marie (Vrouw en vriend); Kosta en Alide (Eenzaam avontuur); Virginie van Loon, Louise Riffeford en Arthur Wings (De Kruisvaarder); Kostiaan, Driekje en Bertha (De verliezers); Adriaan (De liefde van Adriaan); Van Woude (Spelen of sterven); Vlagt (Trocadero); die anonieme ek-verteller (Eenzaamheid); Mevrouw Janine (Engelen en demonen). Dis opvallend dat die verhoudings in bogenoemde gevalle telkens misluk (dikwels as gevolg van misverstand). Enkele kere lyk dit asof volkome geluk nie uitgesluit is nie (Jonas en Marie, Louise Riffeford en Wings) dog ook hier word uiteindelik op menslike beperktheid en mislukking gestuit. Die verhoudingslewe van die mens is dus bepalend vir sy soeke na liefde en geluk en hoewel die verhoudings dikwels op die erotiese gebaseer is, omvat dit ook naasteliefde en vriendskapsverhoudings. As gevolg van die mislukking van die verhoudings skyn dit asof volkome geluk nie deur die figure gevind kan word nie.

3.2.2.2 Eensame en bedroë figure

Die eensaamheid en bedroëheid van die figure setel grootliks in die mislukte verhoudings waardeur hulle telkens ontgogel word. Oor die eensaamheid in Blaman se prosa word baie menings gehuldig. In 'n onderhoud met "Struyker Boudier (1978b, p.83) het Ellen Warmond verklaar: "Het gaat er eerder om te laten zien hoe kontaktarm de mensen zijn of zij nu hetero of homofiel zijn". Hierdie siening is besonder raak as mens dit in samehang met die menslike ontoereikendheid en onbegrip wat Blaman in haar prosa ontmasker, beskou. Hella Haasse (1961, p.11) wys tereg daarop dat die eensaamheid die van die mens is wat na die vervulling van kontak met ander soek en telkens stuit op skyn, valsheid en bedrog, terwyl Kossmann (1961, p.42-43) sê dat eensaamheid vir Blaman veel meer as 'n literêre modebegrip was. Struyker Boudier sê in 'n artikel (1978-1979, p.339) "Ik geloof dat Anna Blaman (...) die eensaamheid probeerde uit te

diepen en motivering probeerde te vind en voor de aard van de mens. Ik geloof dat ze die motivering ook gevonden heeft in die gedachte dat ieder mens, zoals hij of zij leeft, op zichzelf staat, uniek is en verskilt van alle andere mense en dat daarin een reden voor eensaamheid gevonden kan word en."

Gaan mens die voorkoms en frekwensie van eensame figure in Blaman se verhaalkuns na sien mens in waarom daar soveel uitsprake daaroor bestaan en waarom die sogenaamde eensaamheidsmite rondom haar persoon ontstaan het. Vervolgens word die eensaamheid van die verhaal-figure belig soos wat dit ter sprake kom in verskillende romans en verhale.

George en Sara (Vrouw en vriend) is albei bedroë eensames. Hy reik steeds na haar uit ondanks haar verraad, maar moet ten slotte besef terwyl hy na die slapende Sara kyk, dat sy soos 'n siellose dier is wat hom "alleen laat, bodemloos alleen" (Blaman, 1963b, p.185). Sara ondervind dat "De eensaamheid begon een woordje mee te praten. De eensaamheid maakt een stikcel van haar kamer" (Blaman, 1963b, p.80). Gesien in die lig van haar vernederende ervarings met Charles Holm en haar vergissing met Basti is haar bedroënheid en eensaamheid nog intenser as George s'n. Die ontsieling en doodsheid wat die eensaamheid en mislukte verhoudings tot gevolg het, word ook deur Sara verwoord: "Ik voel me uitgebrand en dor en dood. Ik denk niet meer, ik hoop niet meer en ik verlang niet meer" (Blaman, 1963b, p.183).

In Eenzaam avontuur bring die titel al die eensaamheid onder die aandag. Vanselfsprekend kom dit telkens in die teks self ter sprake. Alide "voelde zich alleen, vervreemd, beklemd" (Blaman, 1966, p.36); Bart "schouwde in een magisch onthulde leegte" (Blaman, 1966, p.60) en King met wie Bart hom algaande volkome identifiseer "stond alleen, niet enkel in die kamer, maar op heel de planeet Aarde die als waanzinnige om haar eigen as draaide en van een onbarmhartig dodelijk klimaat was" (Blaman, 1966, p.237). Die volle omvang van die eensaamheid in dié roman word deur middel van Berthe se gedagtegang besonder raak weergegee: "Kosta zoekt Alide, Alide zoekt de onbekende ander, en Yolande zoekt op haar beurt Kosta en ik zoekt Alide. Maar in waarheid blijft je allemaal alleen (.....) Je bent:

jezelf, je bent alleen (.....) Al wat gebeur, is dat je soms iemand ontmoet die je vervult met fantasieën, geboren uit een eenzaam hongerend verlangen, meer niet. Wanneer je je vanaf dat oogenblik blijft bezighouden met elkaar, wordt het vermomde eenzaamheid, meer niet" (Blaman, 1966, p.77 - my onderstreping). n Ontmaskering van die skynwaarheid van menslike illusies skemer duidelik deur in bogenoemde sitaat.

In De verliezers word die eensaamheid veral met Kostiaan verbind wat in sy verlatenheid dink "tussen de mense is het een woestenijs" en "De eensaamheid (....) is eintlik heel mijn leven mijn deel geweest" (Blaman, 1965b, p.170, 251). Teenoor Driekje kom sy totale ontredde na vore as hy beken: "'Ik kan niet meer alleen, ik ben het m'n leven geweest (....) Zonder u ben ik alleen in de leegte, dat kan ik niet (....) Alleen, ik heb anders geen mens - ik heb ook geen god - niets, ik heb nooit wat gehad-'" (Blaman, 1965b, p.309). Op direkte en indirekte wyse word op verskeie ander plekke na sy eensaamheid en bedroëheid verwys. (Vergelyk byvoorbeeld Blaman, 1965b, p.126, 160, 161, 164, 179, 181, 207, 214, 256, 291, 293.) By Bertha wat haar skielik "als een slak in z'n huisje" (Blaman, 1965b, p.131) kan terugtrek, voel mens n sterk eensaamheidsbesef aan alhoewel dit nie geëksploteer word soos by Kostiaan nie. Driekje openbaar n skerp bewustheid van Kostiaan se eensaamheid; self laat skemer sy n enkele keer vrees vir alleenheid deur as sy vir Bertha vra: "Zou je me dan zo alleen laten als ik dood was? Alsof ik mezelf nooit was geweest?" (Blaman, 1965b, p.50). Die alleenheid het hier eerder betrekking op die vreemdheid van die dood en werklike eensaamheid word by Driekje nie aangetref nie. Dit hang saam met die feit dat sy die menslike ontoereikendheid al gedeeltelik oorbrug het. (Hieroor later meer.)

Die figure in Blaman se novelles en kortverhale is ook dikwels eensames. Michel in Marja een vrouw "voelde niets dan een ontzettende vereenzaming" (Blaman, 1963a, p.74). Wanneer Adriaan in De liefde en Adriaan van die solderkamertjie in die nuwe huis hoor, stel hy hom voor: "er bleef slechts licht en ruimte voor een magere gebogen knaap (....) slechts licht en ruimte op een halve schriftkant, net genoeg om neer te schrijven: Ik ben eenzaam alseen vlemuis, tussen binten" (Blaman, 1963a, p.81). Mevrouw Janine in Engelen en demonen

is eweneens eensaam en verkeer op die grens van twee wêrelde naamlik die 'Engelenrijk' en 'Demonenrijk'. In Feestavond lees Erica Hart die verhaal voor van die eenvoudige winkelklerk wat as geniale komponis ontluik. Hy bring self die eensaamheid oor hom omdat sy musiek belangriker as sy familie word. Wanneer dit te laat is (sy vrou sterf sonder dat hy iets vir haar probeer doen het), staan hy in volslae ontredde en eensaamheid: "Hij zag een lege nachtelijke straat. Hij keek omhoog. Hij zag de nachtelijke sterrenhemel. Hij voelde zich eenzaam en diep schuldig. O, God, riep hij, wat heb ik gedaan?" (Blaman, 1963a, p.181). Van Peter, die jong seun in Sterven wat 'n maagoperasie moet ondergaan, word gesê: "De laatste tijd had hij een hel op aarde gekend; pijn, verdriet, eenzaamheid" en hy dink: "zouden de mensen wel weten hoe diep en hevig de jonge mensen leven, en hoe eenzaam ze zijn?" (Blaman, 1963a, p.199, 200). Virginia van Loon in De Kruisvaarder sien haarself as "een eenzaam geborene" (Blaman, 1963a, p.207) terwyl die ek-verteller in Hotel Bonheur na aanleiding van die verterende vlam van lewensangs verklaar: "Ik was eraan gestorven en toen word ik herboren in een aura van eenzaamheid" (Blaman, 1963a, p.282). Selfs iets soos armoede kan eensaamheid en 'n verbreking van menslike kontak tot gevolg hê; in De arme student dink die student: "Armoede maakt je eenzaam en hongerig in alle opzichten. En zoveel te eenzamer en hongriger je wordt, des te moeilijker kom je daarvoor uit. En ten slotte zwijg je er helemaal over en durf je de mensen niet eens meer onder ogen te komen (...)" (Blaman, 1963a, p.262).

3.2.2.3 Siek en lydende figure

'n Derde gemeenskaplike trek van die figure is hulle lyding. Hulle ly nie net geestelik onder die ontoereikendheid van hulle verhoudings nie, maar word ook onderwerp aan fisieke lyding deur pyn en siekte. Dit dien as't ware as middele om hul nog weerloser te maak en af te stroop. Kossmann (1961, p.42) beweer dat die motief van liggaamlike pyn en die dood byna net so belangrik is as die liefdes- en eensaamheidsmotief in Blaman se prosa. Struyker Boudier (1978a, p.16-31) gee hom gelyk en brei daarop uit deur die samehang tussen liefde, lyding en dood uit te wys naamlik die aanwesigheid van verliefde siekes, liefde wat tot pyn en siekte kan lei en die intree van die dood in samehang met die liefde.

n Oorsig van die figure wat aan een of ander siekte ly en soms daaraan sterf, beklemtoon die belangrikheid van hierdie karakteristieke eienskap. In Vrouw en vriend is daar verskeie siekes en siektes. George ly Sondae gereeld aan skeelhoofpyne en Mevrouw De Watter gaan ook daaronder gebuk. Jonas Klinke se siekte word nie geïdentifiseer nie, maar sy lyding spreek duidelik uit die voortdurende verwysings na sy maer benerige gestalte, geswelde enkels, krom rug en bleek gelaat. Wanneer hy op Marie verlief raak, werp hy alles in die stryd om sy geluk te verwesenlik, maar sy swak en siek liggaam verrai hom. As hy in die hospitaal beland, ontstaan daar weens die gelatenheid waarmee hy van Marie afsien 'n sterk suggestie dat hy daar te sterwe sal kom. Die pyn en lyding veroorsaak in Jonas se geval dat hy afgestroop en ontmasker word as hulpelose, ontoereikende mens en deur dié loutering kom hy tot aanvaarding van sy lot. Die kontras tussen skyn en werklikheid word ook ontmasker; Jonas dink hy sal sy siekte deur liefde kan oorwin en sy kranksinnige moeder en ander pasiënte in die sielsieke-inrigting staan eweneens in kontras met die buitewêreld.

Eenzaam avontuur se lydende figure is soos Struyker Boudier (1978a, p.26-29) vermeld slagoffers van die liefde as siekte wat naas geestelike pyniging ook fisieke lyding meebring. In die binnevertelling word die hartlyer King aangetref en Kosta se geestelike kastyding bring ook fisieke pyn mee - vandaar sy oorgawe aan die verdowende effekte van alkohol.

Met die aanvang van De verliezers is Lucia reeds dood, dog haar fisieke lyding word deur middel van Kostiaan se herinneringe bekend maak. Kostiaan self gaan ten gronde as gevolg van die geestelike kastyding van sy eensaamheid en sy gevoel van verydeling oor die nutteloosheid van sy lewe saam met Lucia. Fisiek vind sy lyding uiting deur naarheid en slapeloosheid en soos by Jonas dien pyn en lyding as middel om sy ontoereikendheid en magteloosheid te ontmasker. Meneer Loosje se hartkwaal werk weer ontmaskerend ten opsigte van kleinlikhede en geveinsdhede; voor sy siekte is die verhouding tussen hom en sy vrou besonder swak en as hy hulpeloos vasgeknel word deur sy siektetoestand openbaar hy 'n geweldige aanhanklikheid van haar en sy versorg hom met die grootste toewyding. Driekje Vos, die wyksuster, is 'n toonbeeld van gesondheid, dog haar geestelike

gekweldheid en konflik wat sy beleef oor hoe ver mens se naasteliefde en medemenslikheid moet strek, vind ook fisiek uiting in n hoofpyn.

Blaman se kortverhale en novelles handel ook dikwels oor fisieke siekes. Romance word uitsluitlik in n siektemilieu voltrek. Die twee siekes waarop gefokus word, is die invalide en die dementia paralytica pasiënt Janus.

Struyker Boudier (1978a, p.16) wys tereg daarop dat die liefdesmotief ook teenwoordig is. Die ontmaskering van skyn en werklikheid en die mens se vermoë om dit te deurskou kom veral in die verhaal aan die lig. Soos in haar romans is hoofpyn een van die minder ernstige kwale waaraan gely word, vergelyk Vlagt (Trocadero) se "zondagshoofdpijnen", Leo de Vries (Conflict Balthazar) se hoofpyn as gevolg van skuldgevoelens en die jong hospita (Overdag) se hoofpyne en naarheid wat simptome is van haar vrees dat die lewe by haar verby sal gaan sonder dat sy geluk gesmaak het. Die gekweldheid van die mens as strydende figuur in sy pogings om sy ontoereikendheid te oorbrug word in al die gevalle ontmasker. Ernstiger siektegevalle is die van Evert Wouts (Feestavond) wat n bringewas het en onnodiglik aan verstikking sterf en Peter (Sterven) wat na baie pyn en lyding tydens n maagoperasie sterf. In albei die gevalle word n tekort aan medemenslikheid, ware begrip en medelydende liefde ontmasker.

3.2.2.4 Religieus ontwortelde figure

Tot die gemeenskaplike trekke van die figure kan ook hulle religieuse ontwordeling en die feit dat hulle immer verloorders is, gereken word. Geeneen van hulle steun op n vaste geloof in Gof of n godheid nie. In Vrouw en vriend word gesien dat Toos God se bestaan betwyfel: "Wanneer hij (Jonas) sterven zou was dat een duidelijk bewijs dat er geen God bestond" (Blaman, 1963b, p.147). Kostiaan (De verliezers) beskou die hiernamaals as "een hersenschim" en sy eensaamheid is so groot dat hy erken dat hy niks of niemand, nie eens n god besit nie. In sy sterwensuur ken hy sadistiese trekke toe aan die goddelike mag wie se bestaan hy betwyfel: "Als god bestond zou hij een schurk zijn. Als hy toch bestaat zou ik het hem zeggen: Je bent een schurk, omdat een mens pas leert te leven als het te

laat is, als hij tegen de dood aanleund" (Blaman, 1965b, p.320-21).

Ander voorbeeld van sulke religieus ontworteldes is byvoorbeeld King (en implisiet ook Kosta wat met hom identifiseer in Eenzaam avontuur); Jeane en Selma (Ontmoeting met Selma); Myra (Eenzaamheid); die kroeshaarstudent (Feestavond); Peter (Sterven); Virginie van Loon en Sophia Sterreveld (De Kruisvaarder). Die gebrek aan geloof by Blaman se verhaalfigure word deur Hella Haasse (1961, p.9) onderskryf en sy beweer dat hulle "het leven doorgaan met als enige troost de eigen luciditeit, moed en van uur tot uur te veroveren honnêteté". In 'n artikel van Clara Eggink (1955, p.154) word tereg beweer dat Blaman "de hedendaagse mens-zonder-steun" beskryf terwyl Walravens (1949, p.543) beweer dat die sogenaamde 'derde realiteit' (die religieuse) in Blaman se werk ontbreek. In hierdie gebrek aan of ontworteling van die religieuse is bepaalde ontmaskerende effekte opgesluit. Enersyds bevestig dit die daadwerklike bestaan van die hedendaagse ongelowige/niksgelowige en andersyds word die skynheiligheid en geveinsdheid van uiterlike vormgodsdienste dikwels ontmasker. (Vergelyk byvoorbeeld die optrede van Claartje se vader in Ontmoeting met Selma.) Van belang is ook dat die twyfelende mens (die godlose) 'n weerlose mens is. In sy weerloosheid (soos voorheen opgemerk) kan die mens se wesensard en krisis des te duideliker afgelees word en word sy wesenlike magteloosheid en ontoereikendheid ontmasker. God se bestaan en Almag word geloën, dog die mens word eweneens nie as almagtige oorwinnaar wat die antwoorde op alles het, geopenbaar nie. Gevolglik word die mens se wesenlike ontoereikendheid en reddeloosheid via die religieuse ontworteling geïntensiveer en ontmasker.

3.2.2.5 Verloorders

Dit bring mens by die feit dat Blaman se eensames almal verloorders is soos tereg uitgewys deur Dinaux (1974, p.257). Hulle is veral verloorders in die liefde en by uitstek die erotiese liefde. Walravens (1949, p.543) is heeltemal korrek in sy siening dat Eenzaam avontuur in wese 'n puriteinse boek is. Die puriteinse element lê nie opgesluit in die godsdienstige nie, maar in "de afwijzing van het vlees, ten voordele van de geest". In 'n sekere mate is Blaman se figure ook verloorders van die lewe, want in die soeke na die

doel en sin van hul bestaan verwerf hul nie vasstaande waarhede en insigte nie. Hulle bly grootliks strydende en soekende ontredderdes as gevolg van hul religieuse ontworteling. Dit spreek vanself dat surrogate gesoek/gestel word waar iets (in die geval die religie) verval en dit skyn asof menslike liefde (in alle vorme) die belangrike plaasvervangende rol vervul. (Die rol wat die filosofiese en ideologiese in die verband mag speel, word in Op leven en dood belig.) Die verskillende vorme van die liefde en die groei vanaf die suiwer erotiese na medemenslikheid word onder meer deur Dinaux (1974, p.255) en Ypes (1961, p.194-196) belig. .

3.2.2.6 Dromers

Ontmaskerende effekte word ook bereik deur die figure se fantasieë en drome omdat hulle begeertes, wense en gevoelens daardeur weerspieël word. Die kontras tussen skyn en werklikheid word deur drome en fantasieë beklemtoon sodat die bedrieglikheid van illusies en veronderstellinge ontmasker word. Vergelyk byvoorbeeld die verloop van Sara se werklike besoek aan mevrou De Watter en haar fantasie daarvoor (Blaman, 1963b, p.151-161) of die wyse waarop die werklikheid van Jonas se siekte en die tevergeefsheid van sy liefde vir Marie tot hom deurdring in sy drome (Blaman, 1963b, p.68, 115-117). In Eenzaam avontuur gee Kosta deur middel van die speurverhaal uiting aan sy fantasie. Hierdie gefantaseerde speurverhaal en speurder King word al gou n afspieëling van die werklikheid waarin Kosta Alide probeer deurgrond en peil. Kostiaan (De verliezers) bou weer allerlei drome en fantasieë rondom Driekje wat geensins verwerklik kan word nie. Figure soos Vlagt (Trocadero), Adriaan (De liefde en Adriaan), Peter (Sterven), besit ook droom- en fantasievermoëns.

3.2.3 Ontmaskering deur positiewe karakterisering

Deur n konsentrasie op voorafgaande gemeenskaplike trekke (wat negatiewe effekte bewerkstellig) slaag Blaman dus om die mens in sy beperktheid en ontoereikendheid te ontmasker. Daar is egter soos reeds vermeld ook n positiewe faset in haar mensbeelding. Met die uitreiking van die P.C. Hooftprijs het sy opgemerk dat die jurielede die tema van haar werk besonder raak geformuleer het as "het te boven komen van de eenzaamheid in de meest volledige zin van 't woord op

grond van wezenlijke verworvenheden" (Blaman, 1977, p.100). Van vassteek in die negatiewe en uitsiglose is daar dus nie sprake nie; sy ontmasker ook die positiewe hoewel dit nie altyd so helder belig word nie. n Mens sou haar miskien kon verwyd dat die negatiewe te veel klem dra ten koste van die positiewe, dog diegene wat die positiewe in haar werk miskyk, het dit nog nooit goed gelees nie soos tereg opgemerk deur Stuiveling (1959/60, p.201). Haar positiewe wilsgerigtheid word baie raak deur hom verwoord naamlik: "dat de mens de moed zou hebben zijn tekort te aanvaarden, dat hij menselijke waardigheid zou handhaven, ja verwerven, niet ondanks de fatale waarheden van zijn zelfkennis, maar juist op grond daarvan".

3.2.3.1 Die hospitafiguur

Volgens Van der Ent (1978/79, p.247-250) is die hospita dan die figuur wat hierdie 'verworvenheden' reeds besit. Sy word gekenmerk deur lewenswysheid: King sien sy hospita as "een vrouw in wier ervaring meer dan duizend levens en romans bezoken ligt" (Blaman, 1966, p.86) en George begryp dat mevrou De Watter n vrou is "die in eigen huis op een magnetisch veld van mensenlief en -leed woonde en daar wat van doorleefde en begreep" (Blaman, 1963b, p.169). Die hospitafiguur is ook moedig, meelewend en medelydend, want "zij behoorden tot de vrouwen die nooit om zich zelf, maar om een ander tranen storten" (Blaman, 1966, p.202). Aanvaarding spreek uit mevrou De Watter se stil gehuil oor haar moeder se dood en George besef later dat sy nie verder sal treur nie omdat sy berusting gevind het (vergelyk Blaman, 1963b, p.123, 130). Wanneer Sara mevrou De Watter besoek, is dit ook laasgenoemde wat Sara medelydend uitvra en troos en nie andersom nie (vergelyk Blaman, 1963b, p.157). King se hospita sê sy het al lank genoeg geleef om te besef dat alle mense skuld dra en haar moederlike beskerming teenoor King blyk uit haar vermanings aan hom om versigtig te wees (vergelyk Blaman, 1966, p.119, 202).

Die dienende aard van die hospita behels dus veel meer as die verskaffing van verblyf en voedsel. Van der Ent (1978/79, p.249) merk tereg op dat sy "de verzorgende, de liefhebbende, de koesterende, de zich opofferende, de zingevende vrouw" is. Hy wys ook daarop dat die

hospitas geen volmaakte mense is nie - Sara se hospita mor oor die gasverwarmer wat onnodig brand en George se hospita is Sondae stug, onvriendelik en onwillig om maaltye te bedien. Die positiewe eienskappe van die hospita weeg egter swaarder op as die negatiewe. Haar bereidheid en aanvaarding tot diensbaarheid, medelye en naasteliefde toon die weg aan waarvolgens menslike ontoereikendheid oorbrug kan word.

3.2.3.2 Ander figure

Buiten die hospita kan mens by enkele ander figure al 'n ontwaking en in 'n sekere mate 'n uitlewing van naasteliefde bespeur. In Feestavond is Daniël en Evert Wouts se suster nog net bewus van die mens se onvermoë om sy naaste lief te hê soos hy dit behoort te doen en nie alles opoffer wat menslik moontlik is nie. In hierdie bewuswording lê egter 'n uitreiking na die ideaal van naasteliefde opgesluit. Die student met die bril in dieselfde verhaal verwys na Christus se opofferende liefde en sê: "Het enige waar het in't leven om gaat is het Offer. Het Offer ligt ten grondslag van alle ware menselijkheid" (Blaman, 1963a, p.187). Offervaardige liefde maak dus die lewe draaglik.

In De zwemmer verklaar die ek-verteller: "Ik denk alleen nog maar aan een klein beetje redelijk aandacht, niet uit liefde voor elkaar (dat is te veel gevraagd, véél te veel) maar alleen om elkaar het leven mogelijk te maken" (Blaman, 1963a, p.329). Die offervaardigheid en diensbaarheid van die een mens aan die ander word dus beklemtoon. Neem mens in ag dat hierdie verteller een van die weinige vroulike ek-vertellers in Blaman se prosa is, en dat sy boonop Anna heet, is dit nie vergesog om die uitspraak as komende van die skryfster self te beskou nie.

Louise Riffeford in De Kruisvaarder is ook een van die selfopofferendes, dog Driekje Vos in De verliezers kom sekerlik die naaste aan die ideaal van selfopofferende naasteliefde (vergelyk ook Haasse, 1961, p.22). Driekje is wel nog 'n strydende en soekende figuur; sy word innerlik verskeur deur die konflik tussen naasteliefde en openbare fatsoensnorme en haar lojaliteit word tussen Bertha en Kos-

tiaan verdeel, maar haar positiewe daadkrag en naasteliefde hou haar staande. Sonder om vrae te vra oor die vernietigende konsekwensies wat haar naasteliefde vir haarself inhou, gaan sy voort om te doen wat haar hand vind om te doen. Uiteindelik verloor sy, maar haar verlies is nie 'n onherroeplike verlies nie, want "Als je je verliest neemt, is het geen verlies meer". Hierin lê iets bevrydends opgesluit naamlik: "dat je je menselijk ontoereikendheid gewoon aanvaarde en dan maar opnieuw begon" (Blaman, 1965b, p.302).

Die kern van die positiewe in Blaman se karakterisering berus dus oënskynlik op die Bybelse gebod van naasteliefde wat deur haar tot reddende vermoë verhef word. Enersyds ontmasker sy onteenseglik die negatiewe in die mens - sy ontoereikendheid, beperktheid, feilbaarheid in sy verhoudingslewe - maar andersyds dui sy ook 'n positiewe weg van singewing en redding uit 'n uitsiglose bestaan aan. Popma (1966, p.91) moet dus gelyk gegee word as hy praat van "een groot schrijfster, die het christendom op een haar na heeft gemist". Die wesenlike van haar prosa raak-raak aan die fundamentele van die Christelike beginsels, maar is ironies genoeg nie werklik Christelik nie omdat die teosentriese geloën word. Janna Schepel (1950, p.42-48) verwys ook na die valsheid en onwaarheid van die lewensbeskoulike waarop Blaman se mensbeelding berus.

3.2.4 Karakteriseringstegnieke en voorbeelde van ontmaskering

Die karakteriseringstegnieke wat Anna Blaman gebruik, bevorder en bewerkstellig ook die ontmaskering. Die tegnieke wat aangewend word sluit in: blokkarakterisering, selfanalise, karakterisering van een figuur deur 'n ander en karakterisering deur middel van spraak, denke en innerlike monoloë. Die ontmaskerende effekte wat uiteindelik bereik word, is die gevolg van 'n samespel van ál die tegnieke. Opvallend is egter dat die perspektiefwisseling wat met elke tegniek gepaard gaan die ontmaskering ten grondslag lê - die effekte van die 'reziproke Erhellung' en die feit dat 'n verhaalfiguur as 'focalisator' en 'gefocaliseerde' kan optree (vergelyk Klaus se definisie p.39 van hierdie studie) maak dus die ontmaskering moontlik.

Ter illustrasie van die ontmaskerende effekte met betrekking tot karakterisering word enkele voorbeelde daarvan aan die hand van Vrouw

en vriend belig. Met die uitsondering van 'n paar mindere figure (Kareltjie, Otto Hindt, die ingenieur en chauffeur) word alle figure deur George, as fokalisator, gekarakteriseer. Daarenteen vind sy eie karakterisering hoofsaaklik plaas deur selfsiening en die geringer beligting deur die spraak en denke van Sara, Jonas, mevrou De Watter, Bea en Toos. As belangrikste fokalisator beklee hy dus in 'n mate 'n bevoorregte posisie waardeur 'n ongelyke verhouding in die figure se sienings van mekaar ontstaan. (Vergelyk in die verband Bal, 1978, p.112). Tot die subjektiewe (en dikwels onbetroubare karakterisering deur George word egter die siening van die alwetende verteller en al die figure met wie laasgenoemde personale vereenselwiging vertoon, gevoeg. 'n Posisie word dus verkry waardeur die figure enersyds byna almal deur 'n PFI gefokaliseer word, maar andersyds ook deur 'n AF en AF-PF3-afwisseling. Dit spreek vanself dat alle leuens en valsheid deur middel van hierdie verdubbelende perspektief/fokalisasie uitgeskakel word sodat die werklike toedrag van sake telkens ontmasker word.

Die edele en suiwere Jonas is byvoorbeeld nie altyd so edelmoedig nie. George dink nie eens daaraan om sy vriend as karikatuur te skets nie; sy dunk van Jonas is te hoog en hy beskou hom as 'n 'geestelikh slippertje' en vriend by wie hy kan uitpraat en gemoedsrus en vrede vind. (Vergelyk Blaman, 1963b, p.6, 8). As George na die teleurstelling met Sara Jonas se steun benodig, word opgemerk dat George se verlies die onselfsugtige en edel Jonas nie werklik kan skeel nie. Hy is in sy eie verliefdheid tydelik net op sy eie gelukkig gerig. In plaas daarvan om aan George 'n troostende en simpatieke oor te verleen, oorkom hy sy vroeëre trots en vra George om geld sodat hy Marie kan uitneem. (Vergelyk Blaman, 1963b, p.70).

Sara Obreen se uiterlike voorkoms word herhaaldelik en nadruklik beskryf en die vraag kan tereg gestel word of dit funksioneel is. As besef word dat Sara in werklikheid die onkenbare verteenwoordig, die vrou met die vele maskers of 'tien gezichten' soos George sê, word besef waarom 'n konsentrasie op haar uiterlike genoodsaak is. Haar voorkoms is net nog 'n masker, iets uiterliks waaragter sy in haar onkenbaarheid versluier gaan. Dit skyn asof die menslike vermoë om verder as die uiterlike masker(s) van andere deur te dring die intensie agter die beklemtoning van die uiterlike is. In die

verhaalfigure se sienings van Sara (en ook in 'n groot mate van mekaar) word telkens op die uiterlike gestuit omdat verdere deurgronding nie moontlik is nie - hulle het nie ware medelye of begrip vir mekaar nie en kan slegs die uiterlike maskers raaksien.

Die persoonlike gesindheid van die betrokke figuur wat as fokalisator optree en die waarheid of leuen van sy/haar siening word telkens ontmasker deur die beskrywings wat van Sara se uiterlike gegee word. George sê: "Niet meer denken dat dat bleke Slavische gezicht het mooiste en het boeiendste ter wêreld is. Want alleen ik vind dat van haar gezicht met hoge jukbeenderen en met een grove mond met blanke tanden. Ik vond haar prachtig, die lelijke oncharmantte vrouw" (Blaman, 1963b, p.16). Hierdie siening van George dat nét hý die skoonheid in Sara raaksien, blyk aanvanklik juis te wees. As Sara 'n rok gaan koop, word haar lelikheid - 'klein gezicht', 'kleurlose ogen', 'lelijke benen', 'scheve schuifelende passen' en forse bou wat haar byna tot 'de moeilijke figuren' laat behoort - dadelik deur die verkoopsdame (Toos) opgemerk. Toos se meerderwaardigheid en afkeer van die lelike Sara spreek duidelik uit die goedkeuring waarmee sy toevallig haar eie 'mooie rechte benen' beskou. Sodra die aanpassery begin, moet sy egter haar denkbeeld van Sara wysig en toegee dat sy 'n pragtige rug het. (Vergelyk Blaman, 1963b, p.40-43). Die valsheid van George se bewering word ook deur die alwetende verteller (AF) ontmasker: "Sara Obreen was mooi. Haar zinnen haren waren in een rol gekapt die op haar voorhoofd lag, haar ogen lagen diep en met een warme gloed bovende geprononceerde jukbeenderen, haar brede roodgeschminkte mond had iets onschuldigs en afwachtends" (Blaman, 1963b, p.50-51). Dis opvallend dat die voorafgaande beskrywings teenstrydighede en verskille vertoon, iets wat beslis die onpeilbaarheid van Sara beklemtoon en nie op slordige of inkonsekwente karakterisering dui nie. Die lelikheid, lompheid en die feit dat Sara 'n sekere dierlikheid besit soos die van 'n 'forse lenige apin' word ook deur die AF en AF-PF3-wisseling belig. (Vergelyk in die verband Blaman 1963b, p.54, 55, 57, 74, 78, 81, 84, 92, 94, 154, 156.)

Dat George se siening van Sara grootliks bepaal word deur sy persoonlike gevoelens en omstandighede blyk ook duidelik. Wanneer hy haar

tydens hul onverwagte ontmoeting by mevrou De Watter onverskillig bejeën om sy eie weerloosheid te verberg merk hy net haar afstootlikheid op: "Lelikh was ze; grauw, verwaarloosd, armelikh..." (Blaman, 1963b, p.158). Agterna, as genoeg tyd verloop het om weer onder haar bekoring te kom, besef hy dat sy "op haar lelikst, op haar mooist" was die oomblik toe sy voor hom by die deur ingestap het (Blaman, 1963b, p.180). Die 'dierlike' in Sara word ook deur George opgemerk - n dierlikheid wat haar onkenbaarheid beklemtoon: "ze leek een opgejaagde vogel, (...) ze fladderde vlak voor mij uit, toch kon ik haar niet grijpen, niet benaderen ..." (Blaman, 1963b, p.180). Ook wanneer hy haar in haar slaap as n 'zielloos dier' beskou wat hom 'bodemloos alleen' laat (Blaman, 1963b, p.185) word die afstand tussen hulle wat haar vir hom onkenbaar maak, belig en beklemtoon. n Ander faktor waardeur haar onkenbaarheid geïntensiveer word, is die teenstrydighede van mooi en lelik in haar uiterlike wat deur al die fokalisators opgemerk word.

Onwillekeurig (en heeltemal geregverdig) duik die vraag by mens op in hoeverre Sara vir die leser onkenbaar is/bly. Resepsie-esteties gesien, vul die leser die sogenaamde 'open plekken' in. (Vergelyk De Vriend, 1972, p.37-47.) Dit is inderdaad wat in Vrouw en vriend met betrekking tot Sara se onkenbaarheid gebeur; die leser beskik as gevolg van die verdubbeldende perspektief en 'reziproke Erhellung' oor meer inligting as die verhaalfiguur en kan gevolglik tot n juist en omvattender oordeel kom as die betrokke figuur wat as fokalisator optree. George is byvoorbeeld nie bewus van Sara se eensaamheid en bedroënheid na die verbrokkeling van hul verhouding nie hoewel die leser via die alwetende verteller daarvan kennis geneem het. (Vergelyk Blaman, 1963b, p.55, 80-85). Dit bring mee dat die leser inderdaad die 'open plekken' begin invul. George se siening dat Sara met haar fladderende jas soos n "opgejaagde vogel" lyk (Blaman, 1963b, p.180) hou vir die leser meer as vergelykingswaarde in - Sara se totale ontredding, verwarring en vergeefse vlug van gewaande geluk tot gewaande geluk word daarin afgelees. Hiervan het George geen wete nie; hy is net bewus van Sara die onkenbare en onpeilbare se vlug voor hom uit.

Tydens Sara se besoek aan sangmeester Lavie word opgemerk hoedat sy ontmasker word tot haar ware self. Haar deftige klere dwing die

bewondering van die Lavie-kindere af wat haar aansien as "Die deftige briljante dame, die bij vader zingen kwam" (Blaman, 1963b, p.86). Haar 'roofzuchtig(e)' blik en die wyse waarop sy die jongste Lavie-kind opraap en hoog in die lug op lig, verrai haar verlange na warmte en geborgenheid. Sodra sy in die huis is, neem haar ontmaskering fisies en emosioneel n aanvang. Daar word gemerk hoe mevrou Lavie "de zilvros, de hoek en de getailleerde mantel (...) dat wonderlik kokette optuigsel" aan die kapstok hang en die deftige selfversekerde Sara is skielik niks meer nie as "een burgerlijke juffrouw in een grijze, slechtzittende japon: als een schoolkind beleefd, bedremmeld, ging ze de kamer van de heer Lavie binnen" (Blaman, 1963b, p.87). Ontdaan van haar deftige klere (masker) is sy weer die bedremmelde en vereensaamde wat van toevlugsoord tot toevlugsoord vlug. Die les verloop rampspoedig en as sy huis toe stap (uiterlik weer gemasker in haar deftige klere, maar innerlik verpletter) is die enigste verweer wat sy kan bedink om nooit weer na Lavie te gaan nie en haar by Verstehr te laat inskryf.

Die leser beskik hier weer oor meer kennis sodat die ware toedrag van sake tot hom deurdring en die leuenagtigheid en skyn ontmasker word. Soos wat die Lavie-kindere se onjuiste siening van Sara ontmasker word, bring die meerdere kennis van die leser mee dat Lavie se siening van Sara as "uitgesproken, onsympathiek, een oude jongejuffrouw, bekrompen en verbeter, maar die religieuse liederen in zwoele brand zette" (Blaman, 1963b, p.89) nie sonder meer as korrek aanvaar kan word nie. Tog, al is Sara ironies genoeg nie nou so nie, besef die leser as gevolg van sy kennis oor haar eensaamheid dat Lavie se mening n greintjie van die waarheid ten opsigte van die toekoms mag bevat.

Lesersinterpretasie speel ook n besliste rol om die waarheid in die volgende geval te ontmasker. Sara dink daaraan hoe George toe hul verhouding nog stabiel was, belooft het om altyd op haar te wag al sou sy oud en lelik word. Verbitterd dink sy: "ondertussen kon hij nagedwongen weg blijven" (Blaman, 1963b, p.149). Dit skyn dus asof George n leuenaar is en of sy beloftes en dae nie ooreenstem nie. Die leser weet egter dat hy Sara inderdaad nie vergeet het nie, dat Sara se opmerking van onkunde getuig en haar gevoel van selfbejammerende

verbittering openbaar.

Dit blyk dus duidelik dat die ontmaskering van die figure voortspruit uit die meerdimensionele perspektief/fokalisasie wat volgens die uitsteltegniek verloop sodat die leser mettertyd uit die somtotaal van gegewens die waarheid kan abstraheer. Die rol van die leser om as't ware self as ontmaskeraar op te tree is dus belangrik. Dit kan met redelike veiligheid aanvaar word dat die ontmaskering van die ander figure in Vrouw en vriend en in die res van Blaman se prosa op soortgelyke wyses geskied. Verskille ten opsigte van karakters en ontmaskeringseffekte sal logieserwys van werk tot werk bestaan en aangewys kan word omdat elke werk sy eie outonomieit besit. Die besondere meerdimensionele voorstellings- en openbaringswyse is egter 'n universele kenmerk in Blaman se prosa en daar is nie rede om te veronderstel dat dit in die res van haar oeuvre nie diensbaar is aan die ontmaskeringsproses nie. Gevolglik word ter wille van die ruimtebeperking volstaan met die enkele voorbeelde rondom die figuur van Sara soos hierbo uiteengesit.

4. DIE RUIMTELIKE IN DIE ONTMASKERING

4.1 Algemeen

Ruimte (dikwels ook tradisioneel met die terme agtergrond, milieu, lokaliteit, plek, speelruimte aangedui) is 'n fundamentele strukturelement wat in alle vertellings 'n mindere of meerdere rol speel. Dit is inderdaad 'n onontbeerlike element omdat die gebeure van enige verhalende werk op 'n bepaalde plek afspeel.

Scott (1965, p.259) definieer 'scene' as die plek van handeling in 'n verhaal of drama. Shaw (1972, p.334; 340) ken dieselfde betekenis aan 'scene' toe en die omvattender term 'setting' dui volgens hom "the locale or period in which the action (...) takes place" aan. Cuddon (1977, p.606) sê eweneens dat 'setting' op die "where and when" van 'n verhaal of drama dui. Beide plek én tyd as ruimtelike element word dus deur Shaw en Cuddon se definisies beklemtoon omdat hulle naas plek ook na die periode en tydstip waartydens 'n verhaal/drama afspeel, verwys. Die term tydruimte dui dus op die bepaalde tydsera of periode wat as agtergrond vir 'n verhalende werk dien en het niks in gemeen met tydsduur of tydsverloop met betrekking tot chronologie nie. Scott (1965, p.265) se definisie van 'setting' is beperk tot die wyse/metode waarvolgens 'n drama opgevoer word. Afgesien van die geringe verskilpunt skyn dit asof 'scene' beperk is tot plek/lokaliteit en 'setting' die omvattender agtergrond/omgewing/milieu/speelruimte aandui. Alle lokaliteit wat in 'n vertelling ter sprake kom, behoort tot die ruimtelike en Smuts (1977, p.13) wys daarop dat lokaliteite ook in die herinneringe en vooruitskouinge van figure opgeroep kan word.

As gevolg van die fiktiewe werklikheid wat in 'n verhalende werk bestaan, is die ruimte daarin ook fiktief. Die fiktiewe verhaalwerklikheid en egte werklikheid vertoon egter ooreenkomste en raakpunte. Dit geld ook ten opsigte van die verhaalruimte en egte ruimte. Van Zoest (1980, p.10-11) beweer "veel in de fictionele tekst is niet-fictioneel" en dat fiksionele en nie-fiksionele elemente mekaar in 'n teks kan afwissel. Hoewel die verhaalruimte dus fiktief is en tot 'n fiktiewe werklikheid behoort, kom lokaliteite en plekke uit die egte werklikheid daarin voor en verkry dit realiteit binne die kaier van die fiktiewe verhaalwerklikheid.

Die mate van beklemtoning wat op die ruimtelike gelê word, kan daartoe bydra dat mens dit as noodsaaklike agtergrondsfaset beskou of dit kan lei tot die ontstaan van streekkuns. Shaw (1972, p.319) wys daarop dat die term "regionalism" normaalweg aangewend word om werke aan te dui waarin die lokaliteit 'n belangwekkende onderwerp opsigself is. In sodanige werke word die (tyd)ruimtelike uitermate beklemtoon ten einde 'n getroue weergawe van 'n spesifieke geografiese gebied en sy mense te verskaf. Ongeag die mate van onder- of oorbeklemtoning van die ruimtelike vorm dit nietemin 'n belangrike uitgangspunt van waaruit 'n verhaal vertel word. Mieke Bal (1978, p.50) wys daarop dat 'n relasie tussen binne en buite of ander ruimtelike teenstellings dikwels relevant is, terwyl Shaw (1972, p.353) melding maak van 'n bepaalde reëlmaat/ordening van die ruimtelike ('space order') sodat dit byvoorbeeld van naby na ver, links na regs en sovoorts kan beweeg. Tot 'n sekere mate is dit geldig ten opsigte van Blaman se prosa - vergelyk die bespreking van Trocadero verder aan.

4.2 Die ruimtelike in Blaman se prosa

Verwysings na die ruimtelike in hierdie studie sluit alle plekke van handeling en verwysings na enige ruimtelike faset binne die omvattende leefwêreld van die figure in. Dié omvattende leefwêreld van die figure sluit die realiteit van die fiktiewe verhaalwerklikheid en -ruimte in, maar ook doelbewuste gefantaseerde ruimtes wat in die verbeelding van die figure opgeroep word. (Vergelyk paragraaf 4.2.2.) In ooreenstemming met Smuts (1977, p.14) se siening dat ruimtelike beskrywings funksioneel en op sinvolle wyse met ander verhaalgegewens geïntegreer moet wees, word veral gepoog om die diensbaarheid van die ruimtelike aan die ontmaskeringsproses te illustreer.

Die opvallendste kenmerke van die ruimtelike leefwêreld in Blaman se prosa is: die beklemtoning van die kontras tussen die realiteit van die verhaalruimte en die illusies/fantasieë wat daaromtrent gekoester en opgeroep word; die verdubbeling van ruimtes en die beklemtoning van 'n afgeslote kamerbestaan en -ruimte. Teenoor die binne-ruimte van die kamerbestaan word meesal wyer ruimtes (die stad, strate en natuur) gestel. Die funksionaliteit van die ruimtelike

lê veral daarin opgesluit dat dit die gevoelens en wesensaard van die verhaalfigure intensiveer of ontmasker en die skyn en valsheid van die wêreld waarin hulle leef, blootlê.

4.2.1 Ontmaskering van skyn, illusies en gemoedstoestande

Die beskrywing van huislike interieurs lei soms tot die ontmaskering van valsheid, skyn, voorgeëry, illusies en die gemoedsgesteldheid van die figure. Die "schijndeftigheid van marmer en rood pluche en palmpotten" (Blaman, 1963b, p.120) in die ingangsportaal van mevrou De Watter se pension is n bedrieglike masker van weelde wat die ware eenvoud en alledaagsheid van die pensionsmilieu en sy inwoners geensins verberg nie, dog dit eerder beklemtoon.

In Trocadero word n soortgelyke ontluistering van die ruimtelike aangetref: "De trapleuning heeft koperknoppen als lachspiegels zo groot. Maar van die eerste naar de tweede is het huis zijn valse praal te boven. Er ligt een loper van katoen, de leuning hier is dof en steil (...) En naar de derde (...) daar is het naakt betoverend. De trap geurt molmachtig (...) De leuning is een touw, vet als geboren in de hand. De kamer zelf een afgeschutte spookzolder waar elke droom behuizing vindt" (Blaman, 1963a, p.25). Die ruimte is hier ook intensieverder van Vlagt se gemoedstoestand, want in die toenemende ruimtelike ontluistering vanaf voorportaal tot solderkamer word sy eensaamheid weerspieël. Boonop raak hy met die opklim van die trap al verder van die buitewêreld se bedrieglikheid afgesonder en kan hy hom terugtrek in die geborgenheid van sy droomwêreld binne-in sy solderkamertjie.

Sy drome is geweef rondom die blonde vrou wat hy elke dag sien verby-stap na die drinklokaal Trocadero. Hy sien nooit haar gesig nie en as hy uiteindelik self na Trocadero toe gaan, versplinter sy drome rondom haar as engelagtige wese by die besef dat sy niks meer as n goedkoop straatvrou is nie. Na hierdie ontnugtering vlug hy die straat in en as hy uiteindelik na sy kamer toe terugkeer, sien mens' "Hij kan wel huilen. Hij meende dat de vrouw zonder gezicht, zijn droom, gestorven was" (Blaman, 1963a, p.33). Sy solderkamertjie

is nie meer die geborge toevlugsoord van vroeër nie; sy eensaamheid nog groter, want sy drome is hom ontnem. Die afgeslotenheid van n onaansienlike kamertjie aan die bopunt van n trap word dus die ruimtelike afspieëling en middel waardeur Vlagt se totale eensaamheid ontmasker word.

Die ruimtelike ontmasker soms die teenstelling tussen die mens se illusies en die werklikheid. In De liefde en Adriaan is die jong seun baie bly as hy verneem dat hy in hul nuwe huis n solderkamertjie gaan kry. Wanneer hy dit sien, verdwyn al sy illusies en drome daarvoor en kyk hy "wrang ontgoocheld om zich heen (...) Halverwege kon hij niet meer rechtop lopen het dak leek op het deksel van een doodkist (...) Hij wist nu ook dat hij van dichten aan het maanlichtvenster af zou moeten zien, want een venster was er niet. Kwalijk was het er als in een opgedolven graf en zover gaat de romantiek nu eenmaal niet" (Blaman, 1963a, p.85). Adriaan moet dus soos Vlagt uitvind dat mens vals drome kan koester en sy ontnugtering word by wyse van die ruimtelike bewerkstellig.

Kostiaan (De verliezers) se verlatenheid en ontnugtering word teen die einde van die roman besonder treffend deur middel van die ruimte ontmasker. Hy omskep sy voorkamer in n feestelikheid van blomme- kleur en keurige verversings en daarna wil hy Driekje op ewe swierige wyse per motor (met n chauffeur) gaan haal om haar nogeens tot n huwelik te probeer oorreed. Driekje weier om te kom en Kostiaan keer verslae na sy huis toe terug waar die ruimtelike die valsheid van sy drome ontbloom: "In de feestelijk verlichte kamer stonden versleten meubelen, de bewijsstukken van een verleden zonder liefde en zonder toewijding. Het was een kamer met de melancholie van een clown. De meubels, die versleten meubels ademen melancholie en die voorbereidselen tot een feest waren een valse grijsnacht. Er was geen feest mogelijk" (Blaman, 1965b, p.319). Illusie en werklikheid, uitgebeeld in terme van die ruimtelike, word hier dus bewys as twee ver uiteenlopende pole wat nie bymekaargebring kan word nie.

4.2.2 Verdubbelde ruimtes en ontmaskering

Soms word n doelbewuste skynwerklikheid en gefantaseerde ruimte op-

geroep wat 'n afspieëling van die ruimte in die hoofverhaalgegewe is. Dit kom neer op 'n verdubbeling van ruimtes en in Eenzaam avontuur kan dit besonder goed waargeneem word. Die proloog van dié roman dien soos Struyker Boudier (1978b, p.137) tereg beweer as voorbereiding vir die leser tot die eintlike verhaal en dit het ook voorspellingswaarde oor die afloop daarvan. Die belangrike rol van die ruimtelike hierin kan skaars misgekyk word. In die eerste passasie van die proloog vertel Kosta hoe hy as sestienjarige tydens 'n reis in die Franse Vogezen verdwaal en 'n sogenaamde blou paleis ontdek het. 'n Merkwaardige blou lig het oor die "Griekse zuilen" en "blaustenen terrassen" geskyn waarop 'n man en vrou plotseling verskyn het en mekaar swyend omhels het na 'n hewige woordewisseling. Kosta slaan op vlug en probeer nie om later die blou paleis terug te vind nie, maar dring dit terug tot sy "geheimste leven en sprak er niet over" (Blaman, 1966, p.5-6). Hierdie blou paleis van sy jeugherinneringe bly dus grootliks in 'n waas van onwerklikheid en romantiek gehul.

As volwassene bevind Kosta hom op 'n keer in 'n danslokaal Le Palais Bleu in Brussel. Ten spyte van die romantiese naam is dit "niets dan een doodgewone, dancing met een enorme parketvloet (...) een sfeer, volkomen droomloos" (Blaman, 1966, p.8). Die valsheid en oënskynlike romantiek word hier duidelik deur die ruimtelike ontmasker en dit staan in kontras met die blou paleis van Kosta se jeugherinneringe wat trouens 'n blote illusie was, want daar was 'n hewige konfrontasie tussen die twee geliefdes. (Vergelyk ook Struyker Boudier, 1978b, p.179). In die laaste passasie van die proloog wat die titel 'Het Blauwe Paleis' dra, verhaal Kosta hoe hy vir Alide 'n sprokie vertel het wat hy rondom die afbeelding op hulle Sjinese teekoppies geweef het. Die gefantaseerde ruimtelike wat hier na aanleiding van 'n prent ontstaan, sluit weer 'n blou paleis en 'n terras in sodat 'n doelbewuste sfeer van romantiek opgeroep word - 'het was een mysterieus en vredig oord' - dog die valsheid hiervan word ontmasker, want die Sjinese vrou verlaat haar man en volg haar minnaar soos wat Alide Kosta nog sal verlaat.

Die ruimtelike is dus belangrike ontmaskeraar van die skyn en valsheid in menseverhoudings. Die blou paleise in die proloog word bewys as valse simbole van die romantiese liefde, daarom word die sober-

heid van 'n kamerbestaan in die hoofverhaalgegewe aangetref, terwyl die terras steeds die plek van konfrontasie en finale afskeid bly. (Vergelyk Kosta en Alide se konfrontasie in Mon Repos en hul finale afskeid op die restaurantterras.) Paleise is nie paleise nie soos wat Kosta se geïdealiseerde voorstelling van Alide ook nie met die werklikheid klop nie. In die speurverhaal wat Kosta skryf, word ook 'n gefantaseerde ruimte opgeroep, dog speurder King en Juliette se pensionsbestaan stem grootliks ooreen met Kosta se milieu en dien as verdubbeling daarvan. Wanneer King Juliette in die ryk heer se kamer ontvang, word tog iets van die valsheid wat in die swierige, geromantiseerde ruimte skuil (soos in die proloog) teruggevind aangesien hy haar met uiterlike swier wil mislei ten einde haar te ontmasker. King se jeugherinneringe aan die gedramatiseerde sprokie waarin hy die hoofrol moes vertolk, dog weens siekte verhoed is om dit te doen laat hom net soos Kosta kennis maak met die valsheid van die romantiek en die onverstaanbaarheid van die mens.

Verdubbeling van die ruimtes in Eenzaam avontuur omvat egter nie net die afspieëling van die Kosta-Alide-Peps-verhaal in die doelbewus gefantaseerde ruimtes van die sprokie en speurverhaal nie. Die belangrikste lokaliteite binne die realiteit van die fiktiewe romanwerklikheid bring ook verdubbeling mee. Hierdie lokaliteite sluit in: Kosta-hulle se vakansiehuis Mon Repos, hul huis in die stad, die vakansiehuis Mon Plaisir waarin die vier meisies hulle bevind, Peps se haarkapperwinkel en kamers en die deftige hotel Bellevue waar Peps en Alide 'n vakansie deurbring. In elkeen van hierdie ruimtes word die verhaalfigure met teleurstelling en ongelukkigheid gekonfronteer. Hoewel die ruimtes verskil, is daar 'n verdubbeling van die situasie van ongelukkigheid; nêrens skyn geluk te wees nie en boonop ontmasker die plekname die werklikheid op 'n ironiese wyse. Mon Repos (my rusplek) is vir Kosta geen rusplek nie; dit word die ontbrandingspunt van sy onrus en worsteling om Alide te probeer verstaan. Mon Plaisir is ook geen plesier- en geluksoord vir die vier meisies nie, terwyl Alide in Bellevue (mooi uitsig) te midde van die paradysagtige tuine en terrasse geensins gelukkig is nie - die weelde en paradysagtige van die hotel is net so misleidend as die valse romantiek van die blou paleis.

Hierdie verdubbeling van ruimtes hang saam met die algehele verdubbende aard in Blaman se werk (waarvan in hoofstuk 2, p.31-35 van hierdie studie melding gemaak is) en daarom word dit nie net in die dubbelroman Eenzaam avontuur aangetref nie. In Vrouw en vriend is daar byvoorbeeld verdubbeling van kamerruimtes - George, Sara, Bea is almal eensame pensionbewoners, Marie woon in 'n onpersoonlike kamer in die verpleegsterstehuis en Jonas bevind hom eweneens dikwels in 'n kamer (tuis en in die hospitaal) waarin sy eensaamheid beklemtoon word. Soms word die verdubbeling deur middel van kontrasterende ruimtes bewerk soos in die verhaal Romance. Die verdubbeling van ruimtes of die veelvoud van lokaliteite (kamers, pensions, huise, hospitale, kantore, kroë, restaurante, strate, ensovoorts) wat Blaman naas mekaar stel, het altyd ten doel om in 'n mindere of meerdere mate ontmaskerend te wees. Dit blyk veral dat die kamerruimte besondere ontmaskerende funksies verrig ten opsigte van die figure se gevoelslewe. Struyker Boudier (1978b, p.121) merk tereg op dat "het kamerleven (...) de entourage en refleksie van een innerlijke eenzaamheid" is. Dis besonder gepas dat die innerlike van die mens juis binne die geslote en eng kamerruimte ontbloot word.

4.2.3 'Kitschige' ruimte en ontmaskering

Anna Blaman is meermale gekritiseer oor die sogenaamde 'kitschige elemente' in haar werk. Clara Eggink (1955, p.153-154) gee byvoorbeeld toe dat die "sfeer van mondainiteit, met attributen als zijden kamerjassen, drank e.d." die skeiding tussen werklikheid en verlange (droom) verhewig. Hierdie milieu is volgens haar egter "in wezen niet zuiver" en Blaman kan soos ander Nederlandse skrywers (Couperus uitgeslote) nie "een dergelijk milieu anders (...) scheppen dan als een groep etalagepoppen in avondkleding". Tog is hierdie valse pretensie in die ruimtelike sfeer besonder ontmaskerend. Hella Haasse (1961, p.13-15) verwys na die haas naïewe motiewe van "uitgaan in een wereldse sfeer, van bars en dancings, dure hotels, rijke interieurs en chique kleding" wat voortdurend in Blaman se verhale opduik. In antwoord op die vraag na die funksie daarvan beweer sy: "Anna Blaman gebruikt deze motieven waarschijnlijk juist om de platheid en leegheid te ontmaskeren van wat men gemeenlijk elkaar en anderen als echt probeert voor te schotelen". Hierdie siening is

korrek; die 'kitschige element' in haar werk is inderdaad 'n afspieëling van valse romantiek wat op talle wyses ontmasker word en is dus funksioneel.

Voorbeelde van die 'kitschige' is talryk, sommige daarvan is reeds terloops vermeld, dog hier word volstaan met 'n illustrasie daarvan aan die hand van die verhaal Engelen en demonen. Mevrou Janine ontdek tydens 'n wandeling 'n kasteelagtige huis omring deur 'n parkagtige tuin. Vanwaar sy van agter die tuinhêk daarna kyk, lyk dit na die sprokie waarna sy vaneffe nog verlang het toe sy tussen die eenvoudige boerehoeves rondgestap het. Hierdie droom word egter ontluis-ter - die tuin is pragtig en paradysagtig, dog vergroeid en verwaarloos; die huis is van naderby afskuwelik en ontnugter haar totaal. Ornamentele balkonne, Romeinse boë, behangsels, muurskilderye en beelde van die liefdesgod Amor getuig daarvan dat dit eens 'n toonbeeld van goedkoop swier en prag was. Mevrou Janine gru van hierdie monster wat in die uiterste verwaarloosing van stukkende ruite, verweerde pleisterwerk, spinnerakke en stof staan en waarin die magte van die 'Demonenryk' voelbaar is. Later, as sy die huis wil huur om haar angs daarvoor te oorwin en die 'Demonenryk' met die 'Engelenryk' wil verdryf, maak sy 'n ontstellende ontdekking. Die eienares sê dat dit "het vakantiehuis van mijn meisjes - een lustoord" was. Die ruimtelike ontmasker in die verhaal dus die valsheid en skyn van goedkoop uiterlike praal, die teenwoordigheid van die 'Demonenryk' in wêreldse swier, maar bowenal die verworping van die mens - die uiterlike verval van hierdie monsteragtige huis word simbool van die verval van sy eertydse inwoners en besoekers.

4.2.4 Bedreigende ruimte en ontmaskering

Daar gaan meermale 'n bepaalde dreiging van die ruimtelike uit. In De Kruisvaarder word die passasiers onderwerp aan die meedoënlose en vernietigende krag van die see en in Spelen of sterven word die seun se angs en eensaamheid uiterlik vergestalt in die ruimte waarin hy allerlei bedreiginge aanvoel. Uiteindelik skyn die ruimte in die verhaal die vernietigende mag te wees, as't ware Van Woude se 'moordenaar' omdat hy van die trap afstort en hom doodval as sy ouers tuiskom. Afgesien van die dreigende gevaar wat in die ruimtelike

skuil, word die menslike gemoedstoestand van vrees en eensaamheid daardeur ontmasker. Van Woude is so eensaam en ontredder na die verwerping deur sy vriend dat hy nie meer logies kan dink of optree nie. In die lang aandure wat hy op sy ouers wag, word die bekende en eens geborge ruimte van sy huis vir hom 'n bedreiging. Sonder beklemtoning van die bedreigende ruimte sou Van Woude se eensaamheid nie so effektief ontmasker kon word nie en die tragiek van sy dood nie so sterk tot mens gesprek het nie. Was sy ouers op die bestemde tyd terug sonder om langer te vertoef, kon die tragedie verhoed gewees het. Uiteindelik blyk dit dus ook 'n geval van ontmaskering van menslike ontoereikendheid te wees.

Knuvelder (1964a, p.170) verwys ook na die "sombere, zinloze angstaanjagende wereld" in Blaman se prosa sonder om veel daarop uit te brei. Dit is wel so dat daar in die meeste van haar werk 'n algemene indruk gelaat word van die mens as bedreigde te midde van 'n ontgogelende leefruimte waarin sekerhede hom ontnem is, norme en waardes blote skyn is en God 'n passiewe toeskouer is. Oor hierdie ontgogelende leefruimte, waarin "de geborende aan gene zijde van elke geloofsekerheid" volgens Knuvelder hom bevind, egter meer in Op leven en dood se analise.

4.2.5 Wyer ruimtes en ontmaskering

Hoewel Blaman 'n oorwegende kamerruimte (in verskillende vorme) aan die orde stel, speel die omringende wyer ruimtes van stad en landskap ook 'n belangrike rol in haar werk. Dit dien meesal as intensieverder van die mens se emosies sodat sy gemoedsgesteldhede van twyfel, vrees, eensaamheid, ontredding duideliker ontmasker kan word. Besige stadstrate is byvoorbeeld tydelike en onbarmhartige toevlugsoorde - vergelyk Kostiaan (De verliezers), Sara (Vrou en vriend), Daniël (Feestavond). Marie (Vrou en vriend) soek ontvlugting in die natuur deur lang fietsritte. Die onsekerheid en vertwyfeling wat sy ondervind oor haar verhouding met Jonas word deur die natuurruimte ontmasker: "Er vlogen vogels uit het riet, ze hingen aarzelend, vertwijfeld in de lucht en wisten niet waarheen" (Blaman, 1963b, p.162). Die onsekerheid van die voëls is 'n weerspieëling van Marie se twyfel. Soms is die see die toevlugsoord soos in De

verliezers waar Bertha Driekje dwing om 'n uitstappie na die strand te onderneem in 'n poging om sake tussen hulle uit te stryk. Die stralende milieu van son en see kontrasteer hier skerp met die ondertone van triestheid en aanvanklike wantroue tussen die twee vroue sodat die tragiek van menslike ontoereikendheid des te skerper ontmasker word (vergelyk Blaman, 1965b, p.97-102). Hella Haasse (1961, p.14-15) wys tereg daarop dat die see vir Blaman 'n besondere bekoring ingehou het en dat daar samehang tussen die natuur en karakterisering bestaan. Die see was vir Blaman die magtige en onkenbare soos wat die mens ook onkenbaar is. Dis enersyds 'n vernietigende monster (De Kruisvaarder) maar andersyds wys Hella Haasse daarop dat dit soos 'n moeder en minnares is - in Vrouw en vriend sê George byvoorbeeld dat die see sy jeugliefde is waarvan hy nooit los sal kom nie. Die see as verlossende ruimte waarin die mens hom in sy eensaamheid stort, kom ook dikwels aan die lig. King (en implisiet ook Kosta) bereik 'n nuwe lewe aan die oorkantste oewer van die meer (Eenzaam avontuur); Virginie van Loon "meende haar manier gevonden te hebben" (Blaman, 1963a, p.274) ten spyte van die vernietigende mag van die see vir die ander figure en in De zwemmer strek die verlossing anderkant die grense van die dood uit.

In die voorafgaande bespreking is met 'n aantal voorbeelde aangetoon dat die ruimtelike in Blaman se prosa inderdaad funksioneel aangewend en op 'n sinvolle wyse met die res van die verhaalgegewe geïntegreer is. Boonop het dit geblyk dat die ruimtelike duidelike ontmaskeringseffekte bewerkstellig.

5. GEBEURE EN TYD IN DIE ONTMASKERING

5.1 Algemeen

Die verwante terme gebeure, insidente, handeling en intrige word dikwels as sinonieme beskou hoewel fynere betekenisonderskeidings daartussen getref kan word. Dit geld veral die onderskeid tussen intrige ('plot') en eersgenoemde drie terme. Intrige word deur Shipley (1970, p.240) gedefinieer as die raamwerk van insidente ('incidents') waarop 'n verhaal gebou is en Cuddon (1977, p.502) beskou dit as die plan, skema of patroon van gebeure ('events') en die organisasie van insidente en karakters op so 'n wyse dat dit nuuskierigheid en spanning opwek. Shaw (1972, p.289) praat van 'n reeks verwante gebeure ('events') wat ontwikkel/oploop tot 'n klimaks en ontknoping en Abrams (1965, p.69) van die sisteem waarvolgens die handeling ('actions') in 'n drama of verhalende werk aangebied word. Intrige is dus 'n omvattende term wat gebeure, insidente en handeling insluit, maar dit dui veral op die geordende sisteem/plan/raamwerk waarvolgens dit in 'n verhalende werk aangebied word. Die intrige kan 'n verskeidenheid vorme aanneem en volgens die tradisionele beskouing van Aristoteles moet die gebeure daarin 'n eenheid van handeling openbaar. 'n Samestrengeling van gebeure omdat dit met dieselfde persoon te make het veroorsaak volgens hom nog nie ware eenheid nie, maar daar moet 'n definitiewe begin, middel en einde wees waarin alle onnodige handeling uitgeskakel is (vergelyk Abrams, 1965, p.69-71). Abrams toon aan dat Aristoteles nie voorsien het watter eenheid van handeling en gebeure wel moontlik is in dubbele intriges wat later sou ontwikkel nie. (Iets wat ook by Blaman ter sprake is.) Die afname van die belangrikheid van die tragedie (waarvolgens Aristoteles sy uitsprake gemaak het) en die opkoms van ander literêre genres het ook meegebring dat intrige vandag 'n buigsamer begrip is as Aristoteles se beskouing daarvan (Cuddon, 1977, p.503). In samehang hiermee wys Shipley (1970, p.241) daarop dat intrige (in die betekenis van die logiese opeenvolging van gebeure) in sekere moderne werke verwerp word ten gunste van toevallige/lukrake voorvalle of die denke en spraak van figure waarby geen handeling betrokke is nie.

Die verskille tussen gebeure, insidente en handeling is nie maklik aanduibaar nie. Handeling en insidente word wel in sommige literêre

-71-

woordeboeke onder afsonderlike hoofde behandel, dog die terme gebeure kom net ter sprake in die inskrywings onder 'plot', 'action' en 'incident'. Dit blyk dan uit die omskrywings dat gebeure ('events') tot 'n groot mate as sinoniem met handeling ('action') en insident ('incident') beskou word en in hierdie studie word dieselfde omvattende betekenis aan gebeure toegeken. Handeling word deur Cuddon (1977, p.14) gedefinieer as die reeks gebeure waaruit die intrige opgebou is en Shaw (1972, p.6) verwys eweneens na 'n reeks gebeure/voorvalle wat die onderwerp van 'n werk uitmaak. Daarenteen is 'n insident 'n afsonderlike gebeurtenis, 'n kort vertelling wat 'n enkele situasie omvat. (Shaw, 1972, p.122,200). Sodra handeling en insidente volgens 'n bepaalde skema georden is, ontstaan 'n intrige.

Verdere belangrike aspekte rakende gebeure is dat dit staties of vloeiend (Cuddon, 1977, p.14), uiterlik of innerlik kan wees (Shaw, 1972, p.6) en nie noodwendig chronologies weergegee hoef te word nie, maar ook a-chronologies of deur middel van terugflitse (Abrams, 1965, p.71). Hieruit blyk dat daar 'n noue korrelasie tussen gebeure en tyd bestaan. Hoewel tyd as afsonderlike strukturelement naas gebeure en ruimte onderskei word, word dit in hierdie studie nie afsonderlik of volledig bespreek nie, maar in samehang met die gebeure. Die rede hiervoor is daarin geleë dat die ontmaskering juis bevorder word deur die tydsaspek wat in noue samehang met die gebeure optree - volgorde. Belangrike tydsaspekte soos tempo en tydsduur word ook onderskei, maar hier word slegs op volgorde gekonsentreer. Smuts (1977, p.7) sê mens moet onderskei tussen die volgorde waarin die gebeure in die verhaal aangebied word en hulle werklike lineêre tydsopenvolging. 'n Verhaal kan met ander woorde in ooreenstemming met die tydsverloop in die werklikheid vertel word (chronologies) of die lineêre orde kan verbreek word deurdat daar vanaf 'n bepaalde punt(e) terug (retrospektief) of vooruit (prospektief) beweeg en gekyk kan word. Terugflitse en vooruitskouings is dus belangrike hulpmiddels/tegnieke by hierdie a-chronologiese vertellings en bring volgens Smuts nuwe perspektiewe op die hede mee. Die kern van die ontmaskering deur die tyd in Blaman se prosa lê opgesluit in dié wisselwerking hede-verlede, hede-toekoms waardeur verdubbeling en meerdimensionaliteit verkry word. Deur middel van die tydtegniek van terugflitse en vooruitskouings word die ontmaskerende aspekte

met betrekking tot die gebeure dus blootgelê. Voorbeelde in hierdie verband word in paragraaf 5.2.2 bespreek.

5.2 Ontmaskering deur middel van verdubbeling en herhaling van gebeure

5.2.1 Driehoeksintrige

Die ontmaskering deur middel van die gebeure hang grootliks van die verdubbeling en meerdimensionaliteit af. Gebeure en die situasies waarop dit gegrond is, word herhaal, naas mekaar gestel of die een met die ander verweef. Sedert haar debuut het Blaman byvoorbeeld die liefdesdriehoeksituasie telkens met variasie herhaal - in Romance word die driehoek invalide, 'slonzebel' en Janus aangetref; in Vrouw en vriend is dit George, Sara, Basti/Holm; in Eenzaam avontuur Kosta, Alide, Peps; in De verliezers Kostiaan, Driekje, Bertha. Die gebeure en situasies word nie net in verskillende werke herhaal nie, maar dikwels in dieselfde werk naas mekaar gestel - die driehoek George, Sara, Basti/Holm het 'n spieëlbeeld Jonas, Marie, Nolens/Kareltje. In Eenzaam avontuur word 'n doelbewuste verdubbeling van die intrige aangetref deur die verweefdeheid van gebeure in die raam- en binnevertelling. Kosta se deurgrondingspogings van Alide word weerspieël deur die speurverhaalgebeure, maar ook deur die gebeure in die proloog en die ongelukkige geskiedenis van die vier meisies.

Die organisasie van die gebeure in Blaman se prosa omvat oor die algemeen die oeroue driehoeksintrige van een hooffiguur wat in 'n situasie van bedroëtheid teenoor 'n geliefde te staan kom as gevolg van laasgenoemde se verraad en die tussenkoms van 'n derde figuur. In die gevalle waar nie sprake van 'n driehoeksintrige is nie, word die hooffiguur altyd gekonfronteer met 'n probleemsituasie gelykstaande aan dié wat in die driehoeksintrige voorkom moet word. Ten spyte van die geïktheid van die driehoeksintrige word dit tog iets besonder in Blaman se hande as gevolg van die verdubbelende wyses waarop sy dit aanwend sodat die kompleksiteit van die gebeure en situasie van alle kante belig en ontmasker word. Die mens se valsheid, skyn, bedrog, ontoereikendheid kan immers in geen ander intrige as dié van die liefdesdriehoek so duidelik ontmasker word nie. Boonop laat

Blaman veel eerder die klem op die innerlike deurgronding, soeke en groei van 'n figuur tot 'n 'oplossing' en aanvaarding val as op dramatiese, uiterlike handeling. Daarom kan die gebeure in haar verhale meesal in 'n paar sinne opgesom word, terwyl dieselfde nie gesê kan word van die draagwydte en effekte daarvan op die figure nie. Daar is 'n vernuwende aanslag in haar hantering van gebeure, dog van die verwerping van intrige soos by die moderne skrywers (vergelyk Shipley, 1970, p.241) is daar nie sprake nie; die gebeure, hoe gering dit mag wees, speel steeds 'n belangrike rol.

Omvang en aanskoulikheid van gebeure bepaal dus nie die ontmaskerings-effekte in haar werk nie, maar wel die wyse waarop dit deur middel van herhaling en verdubbeling sodanig geïntensiveer word dat die 'waarheid' wat dit wil ontmasker, afleesbaar raak uit die veelheid wat tog 'n eenheid is. 'n Mens tref dus by Blaman die eenheid aan wat uit dubbele intriges voortspruit soos aangetoon deur Abrams (1965, p.71). Uit die bespreking van perspektief, karakterisering en die ruimtelike het geblyk dat die 'waarheid' wat telkens ontmasker word veral die blootlegging van skyn, valsheid, bedrieglikheid en menslike ontoereikendheid behels - dit geld ook ten opsigte van die gebeure.

5.2.2 Terugflitse en vooruitskouings

Vervolgens word gelet op die verdubbelende effekte wat terugflitse en vooruitskouings bewerkstellig en die rol daarvan in die ontmaskering. Die terugflits omvat meesal 'n gebeurtenis uit 'n figuur se verre verlede waarin die hede van die verhaalwerklikheid gespieël of 'n figuur se optrede en karakter belig word. Kritiek op die sogenaamde losse struktuur en irrelevante gebeure wat so dikwels teen Blaman ingebring is, (vergelyk byvoorbeeld: Blijstra, 1954, p.497; Lehmann, 1949, p.153-155; Walravens, 1949, p.542) moet dus verwerp word. Gebeure word soos die ander struktuurelemente verdubbel en vermenigvuldig om aan die leser 'n meerdimensionele beeld daarvan te verskaf wat nie deur 'n eenmalige weergawe daarvan moontlik sou wees nie. Die kersversiersels van "rode en silveren, ballen, sterren, pluimen en slingers" wat Blijstra (1954, p.477) so graag sou wou wegwerp, blyk inderdaad besonder funksioneel te wees as mens

op die volgende voorbeelde let.

In Vrouw en vriend weerspieël die ontnugterende jeugervaringe wat Sara met Charles Holm gehad het haar ontnugtering as volwassene en bepaal dit haar uiteindelijke optrede teenoor George. Analoog aan die wyse waarop Jonas Klinke sy jeugvriend Eric verloor het, gebeur dieselfde later met die vrou wat hy liefhet. Die magteloosheid van die mens teen sy omstandighede (siekte in die geval) en die wreedheid daarvan word hier ontmasker.

Virginie van Loon (De Kruisvaarder) se eensaamheid en gevoel van mislukking word geïntensiveer deur die herinneringe wat sy ophaal oor haar familie se negatiewe houding teenoor haar, die verloop van mislukte skoolgesellighede uit haar jeug en haar teleurstelling met Egbert. Hierdie gebeure uit haar verlede belig en verklaar haar optrede van wantroue en verbittering op die seereis waartydens sy met dieselfde vooroordeel gekonfronteer word voordat sy tot aanvaarding kom.

In De verliezers word Kostiaan besonder effektief belig deur middel van terugflitse. Wanneer hy die nag na Lucia se dood slaappille benodig, herinner hy hom 'n soortgelyke geleentheid uit sy jeug. Sy grootmoeder se opgebaarde lyk was nog in die huis en sy lafhartige tante het hom gestuur om vuurhoutjies in die kombuis te gaan haal. Ten spyte van sy vrees het hy gehoorsaam. Soos wat hy as kind nie die moed gehad het om sy tante teë te gaan nie, het hy as volwassene ook nie die moed gehad om Lucia teë te gaan nie en hy besef: "Ik durf niets, ik durf geen grote bek te geven (...) ik durf niet op m'n rechten staan, ik ben maar een kleine lafbek..." (Blaman, 1965b, p.74). Die eensaamheid en vyandigheid wat hy te midde van die massamense op straat ondervind, word weerspieël deur sy herinnering van 'n besoek aan 'n beskuitjiefabriek saam met 'n skoolgroep. Die kinders het hom telkens verdring sodat hy niks kon sien waar hy aan die buiterand van die groep gestaan het nie en selfs sy skugtere glimlaggie vir een van die werksters is nie beantwoord nie. Enersyds spieël die gebeure in die terugflitse die verloop van Kostiaan se latere lewe, maar andersyds help dit hom om tot 'n juister selfsiening te kom en word sy onvermoë, gebrek aan daadkrag en manmoedigheid ontmasker. Die leser se siening word dienooreenkomstig verbreed. Voor-

uitskouing word nie so dikwels soos terugflitse gebruik nie. As dit voorkom, is dit meesal aan die drome/ideale wat 'n figuur koester, gebind en word dit as blote illusies ontmasker. (Vergelyk in die verband die opmerkings oor Vlagt, Adriaan en Kostiaan p.62-63,81-82 van hierdie studie). Jonas Klinke se drome en waakdrome bevat ook 'n element van vooruitskouing waarin die vergeefsheid van sy verhouding met Marie weerspieël word. Terugflitse, vooruitskouings en sogenaamde losse episodes (wat dikwels biografiese trekke openbaar) is dus nie irrelevante gegewens in Blaman se prosa nie, maar funksioneel ten opsigte van die ontmaskering.

5.3 Ontmaskering deur middel van insidente en handeling

Gebeure wat 'n enkele insident of voorval en die handelinge van figure insluit, dien dikwels 'n ontmaskerende funksie. Die melkdrinkery van die ingenieur in Vrouw en vriend ontmasker sy skuldige gewete. Hy weet hy behandel die werkers onregverdig en dat hy Jonas nie 'n guns bewys het deur aan hom minderwaardige werk te verskaf nie, maar kan nie ontkom aan die dubbele gemeenskapstandaarde nie. Net so min as wat sy melkdrinkery sy kwellende maagseer sal genees, sal die dubbele normesisteme en uitbuitery egter uit die samelewing verdwyn. 'n Oënskynlike belaglike handeling word dus hier 'n vorm van sosiale kommentaar en ontmaskering van samelewingsgebreke. Die vraag of Blaman 'n bewuste intensie tot sosiale kommentaar en ontmaskering van samelewingsgebreke gehad het, is enigsins aanvegbaar, dog volgens 'n kritikus soos Ypes was dit klaarblyklik die geval. Ypes (1961, p.196-197) verklaar dat Blaman 'n konstante afkeer gehad het "van alles wat zich onder valse vlagt presenteer in de maatschappij en in het persoonlike leven". Volgens Ypes het dit tot felle satire in Blaman se werk gelei en het sy "de echte, kwaadaardige huichelaars en hypocrieten altijd in de vinnigste termen aan de kaak (...) gesteld". Blaman se maatskaplike betrokkenheid word ook deur Dubois (1978-79, p.240-241) as een van die belangrikste fasette van haar skrywerskap beskou en hy toon aan dat sy al skrywende rekenskap van die lewe gegee het. Gesien in die lig van hierdie uitsprake is dit dus nie vergesog om te beweer dat die ontmaskeringsproses ook op die universele vlak van die samelewing en die mens in die algemeen voltrek word nie soos geïllustreer in die volgende voorbeelde.

In die optrede van George Blanka se koerantbaas word 'n openbaring van valse vleierey en skynheiligheid gekry. Hy prys en vra George met geveinsde bewondering uit om hom daarna presies volgens eie wil te manipuleer - in die selfvoldaanheid waarmee hy sy hande teen mekaar vryf, word die spottende oorwinning van hoëre gesag wat enige middel aanwend om 'n doelwit te bereik afgelees. Daar kan in die hele Blaman-oeuvre op soortgelyke ontmaskering deur enkele voorvalle en handelinge gewys word, dog verdere voorbeelde daarvan word hier beperk tot De verliezers.

Die skynheiligheid van die begrafnisondernemers word aan die kaak gestel as vertel word hoedat hulle eers hul sigarette uitdoof, daarna die klokke lui en hulle dan met 'zachte koude stem' aanmeld en simpatie betuig eer hulle hul werk aanpak. Ook met hul vertrek tree hulle skynbaar aarselend en eerbiedig op terwyl hulle in werklikheid koud en onverskillig is (vergelyk Blaman, 1965b, p.5, 14-16).

Bertha vertel aan Driekje dat die rouband wat sy na haar vader (wat sy verafsku het) se dood moes dra haar die meeste beïndruk het, want "Toen ik daarmee voor't eerst op school kwam was de meester ontzettend lief tegen me. Wat vond ik dat fijn, al die aandacht al die liefde" (Blaman, 1965b, p.54). Die skynheiligheid van die meester (en implisiet dié van die hele samelewing) word nie net hier ontmasker nie, maar ook Bertha se uitbuiting van die situasie om haar behoefte aan liefde en aandag te bevredig.

Kostiaan junior en sy vrou Ada se huigelagtige medelye met hul vader en hul gierigheid word ontmasker deur hul skaamtelose pogings om Lucia se ring te bekom. Ada beweert aanvanklik ewe skynheilig dat dit vir hulle nie om geld gaan nie; hulle wil net 'n aandenking van Lucia hê - haar ring. Die ware toedrag van sake word ontmasker sodra hulle uitvind dat die ring weg is. Dan aarsel hulle nie om na die waardevolheid daarvan te verwys nie en Ada beskuldig Kostiaan tromp op dat hy sy seun beroof het. Haar gierigheid word veral ontmasker deur die koorsagtige soektog na die ring - dwarsdeur die huis tot in die slapende Kostiaan se sakke. (Vergelyk Blaman, 1965b, p.86-92).

Meneer Das se skynheiligheid word eweneens ontmasker. Hy veroordeel sy vrou se drinkery, maar maak homself skuldig aan 'n ewe laakbare euwel - afloerdery. Die foutiewe vertolking wat hy aan die verloop van gebeure tussen Kostiaan en Driekje toedig, ontmasker die kwaadwillige nuuskierigheid van die mens om andere immer negatief te beoordeel. (Vergelyk onder meer Blaman, 1965b, p.22-27, 40-42, 258-259.) Dit word ook by monde van Bertha verwoord as sy Driekje na aanleiding van Kostiaan se geskenkaandraery waarsku: "Geen buitenstaander zou geloven dat jij daar helemal onschuldig aan bent, aan zo 'n compromitterend cadeau" (Blaman, 1965b, p.134).

Skynbaar onbeduidende handeling soos 'n glimlag en toemaak van 'n deur kan ook die mens in sy ware selfsug ontmasker. Kostiaan is goed genoeg om vir mevrou Loosje apteekvoorskrifte te gaan afhaal, dog verdere betrokkenheid of medemenslikheid word afgeweer: "Ze glimlachte erkentelijk, voor de tabletten, maar vooral omdat hij niet binnen wou komen en toen hy zich omkeerde om naar zijn eigen étage te gaan sloot ze zacht en vastberaden de deur" (Blaman, 1965b, p.172).

Soms ontmasker 'n gebeurtenis 'n figuur (en implisiet ook die mens) se magteloosheid. As Kostiaan Lucia se foto's opskeur, probeer hy homself bevry, wil hy die bestaan van hul troostelose huwelik uitwis en nietig verklaar. Tog, as die vernietigingswerk voltooi is, voel hy geen bevryding nie; oorweldig die eensaamheid hom en word sy wanhopige gehuil deur niemand gehoor nie. (Vergelyk Blaman, 1965b, p.180-181.) Die wyse waarop Driekje Kostiaan se geskenk (die 'bonbons') vertrap, getuig van dieselfde drang tot bevryding. Sy en Bertha lag wel na haar driftige uitbarsting terwyl hul oor die vloer kruip om die taai sjokolade op te tel, dog uiteindelik sal ook Driekje magteloos bly staan voor die onafwendbaarheid van gebeure. Driekje bly egter nie die troostelose eensame nie omdat sy haar verlies kan aanvaar; haar handeling van onselfsugtige siekesorg en selfopoffering getuig veral daarvan.

Opsommenderwys kan dus beweer word dat die gebeure in Blaman se prosa nie primêr om die storie-element wentel nie, maar die ontmaskering van die mens se wesensaard en optrede binne die gemeenskap ten doel het.

6. STYL EN ONTMASKERING

6.1 Algemeen

n Bespreking van ontmaskeringsmiddele in Blaman se prosa kan nouliks volledig wees sonder verwysing na die ondersteunende rol wat deur sekere stylaspekte in die verband vervul word. n Diepgaande analise van Blaman se skryfstyl en die verwantskap daarvan met die romantiese-realisme van die Criterium-generasie of n volledige opname van stylmiddele in haar werk word nie hier beoog nie. Dit sou trouens n afsonderlike studie kon wees, gesien in die lig van die omvangrykheid van haar oeuvre en die ondersoeksterrein van die stilistiek.

Taal is die middel waardeur die vergestaltung van n skrywer se idees plaasvind. Wellek en Warren (1974, p.248) verwys daarna as die letterlike materiaal waarmee n skrywer werk. Hernández (1978, p.128-131) wys daarop dat n skrywer ('literaire zender') trag om n unieke en komplekse boodskap aan die lesers ('ontvangers') oor te dra. Die kode wat hy hiervoor gebruik, omvat die linguistiek en stilistiek. Aangesien die skrywer vermoed dat sy werk verskillend ontvang kan word deur die onderskeie lesers probeer hy "de boodskap zo te koderen dat het proses van dekodering georiënteerd en gelimiteerd word". Hy hou dus rekening met die wyse waarop die leser op die boodskap sal reageer en voeg (styl)effekte toe aan die woordkode wat hy gebruik ten einde die dekoderingsproses in n bepaalde rigting te stuur. Die vraag is nou tot watter mate Blaman se aanwending van die taalmateriaal funksioneel is met betrekking tot die ontmaskering en of dit as't ware draer daarvan word. Wellek en Warren (1974, p.258) beweer immers dat dit voorkom of stylanalise die meeste nut vir die literatuuronderzoek oplewer as dit "een eenheidbrengend principe vast kan stellen, een algemene esthetische gerichtheid die het hele werk doordringt."

Afgesien van alle ander effekte wat die taal- en stylhantering in Blaman se prosa mag hê, skyn dit asof daar wel sprake van n algemene estetiese gerichtheid daarvan is in soverre dit diensbaar is aan die ontmaskeringsproses. Die indruk word gewek dat sy as 'literaire zender' inderdaad die 'dekodering' stuur en rig. Deur middel van bepaalde stylmiddele word die ontmaskering direk bewerkstellig of andersins speel dit n sterk ondersteunende rol. Vervolgens word

enkele voorbeelde van die styl met betrekking tot die ontmaskeringsproses van nader belig.

In die besonder word in verband hiermee gelet op die aanwending van stylmiddele soos veral ironie, kontraste en paradokse wat juis op teenstellings gerig is vir die verkryging en bepaalde effekte. Ook die vergelykings en metafore in haar werk openbaar dikwels teenstellende elemente.

6.2 Ironie en ontmaskering

Die mees algemene betekenisoms krywing van ironie hou in dat die een ding gesê word, terwyl die teenoorgestelde bedoel word (vergelyk Shaw, 1972, p.208 en Scott, 1965, p.151). Cuddon (1977, p.331) beweer dat alhoewel geen definisie alle aspekte van ironie kan dek nie, die meeste vorme van ironie tog op 'n teenstelling en ongerymdheid dui tussen

- 1) woorde en hul betekenis
- 2) daad/geboue en hul resultate
- 3) skyn en werklikheid.

Sokratiese ironie dui op die aanvanklike instemming met 'n ander persoon se standpunt met die doel om sy swakhede eventueel op 'n spottende wyse bloot te lê (Shaw, 1972, p.208 en Scott, 1965, p.152). Dramatiese ironie word volgens Shaw (1972, p.124) bewerkstellig deurdat die gehoor oor kennis beskik wat onbekend is aan die karakters wat in 'n drama optree, gevolglik kan hul woorde en daad 'n ironiese strekking verkry. Dit geld ook ten opsigte van uitinge van verhaalfigure indien die leser oor meer kennis as hulle beskik. Ironie kan 'n humoristiese of ernstige en wrang strekking hê en dit dien dikwels as instrument om die waarheid te ontbloot, terwyl berisping, suiwering, loutering, hoon of minagting ook daardeur uitgedruk kan word volgens Cuddon (1977, p.333). Hy wys ook op die element van die paradoksale en absurde wat daarin kan skuil.

Die effek van die ironie in Blaman se prosa is meesal gemik op die openbaring/ontmaskering van die ware toedrag van sake soos wat blyk uit die volgende voorbeelde. Dis ironies dat al die sketse uit George Blanka se tekenperiode karikature is behalwe dié van sy vriend

Jonas wie se uiterlike by uitstek geskik is vir 'n karikaturale uitbeelding. Deur hierdie ironiese situasie word George se neiging om die werklikheid te vervorm en illusies daaromtrent te koester ontmasker. Boonop word Jonas se suiwerheid en edelheid blootgelê deur die afhaal van die karikaturale uiterlike masker (vergelyk Blaman, 1963b, p.5-6).

Meneer Lavie bestempel Sara se vertolking van geestelike liedere as "niet devoot genoeg" en hy hou Charles Holm se klavierspel dan aan haar voor as die ideale voorbeeld van toegewydheid. Sara se ervaringe met Holm en die lesers se kennis daarvan, bring egter mee dat Lavie se uitspraak 'n ironiese strekking verkry en Holm die toegewyde kunstenaar ontmasker word as hartelose, skynheilige, trouelose mens (vergelyk Blaman, 1963b, p.88-89). Die sogenaamde dramatiese ironie speel dus hier 'n ontmaskerende rol soos ook in die volgende geval. Tydens George en Sara se onverwagte ontmoeting by mevrou de Watter lees mens: 'Hoe gaat het jou, Saartje'. Ze leunde achterover, keek me met half toegeknepen ogen aan en antwoordde: 'Byna zo goed als jou.' 'Dat is dan zeer bevredigend,' pareerde ik" (Blaman, 1963b, p.158). George en Sara se woorde is ironies, want die lesers weet dat dit nie met een van hulle goed gaan nie en dat alles inderdaad 'zeer onbevredigend' is.

Wanneer George in die trein Sara se hoed opsit en in die spieël kyk, merk hy op dat hy "de ridicule indruk van een feestganger" skep (Blaman, 1963b, p.189). In werklikheid is hy geen feestganger nie en hét hy geen rede tot vreugde nie. As hy dink "het moest prettig zijn de dwaas te spelen" soos wat mense op feeste maak, word die ironie van sy situasie geïntensiveer, want hy het inderdaad die rol van die dwaas gespeel - nie kamma-kamma nie, maar in die liefdespel.

Die ironiese betekenis wat name het, kan ook die waarheid ontmasker. In Vrouw en vriend word herhaaldelik melding gemaak van die valsheid van Keizerstraat wat geen straat vir keisers is nie, want George sê: "De schoonheid van die Keizerstraat was er vergeefs, er hing een geur als van moeras" (Blaman, 1963b, p.132). Vergelyk ook p.127, 128, 167). Soortgelyke ironisering deur middel van name vind ook plaas in Eenzaam avontuur ten opsigte van name soos Le palais bleu,

Mon Plaisir, Mon Repos, Bellevue (vergelyk p.65 van hierdie studie) en die hotelnaam Hotel Bonheur in die verhaal met dieselfde titel word ook geïroniseer.

Soms is n hele situasie ironies soos byvoorbeeld die Bart-Alide-Kosta-relasie. Alide se trou en ontrou, met ander woorde haar onewewigtige lojaliteit na albei kante is absurd, dog die ironisering van die mens in sy besluiteloosheid, swakheid, relatiwiteit tree hier duidelik na vore. Veral Kosta se gedagtes en woorde getuig van ironie: "Ik ging rechtop zitten, ik moest haar trouw aan my bewonderen. 'Ik zal je nooit verraden' zei ik aangedaan 'en jij zal mij ook nooit verloochenen'" (Blaman, 1966, p.228-229). Alide se trou is eintlik ontrou en Bart se bewerings oor geen verraad en verloëning is vals, want hul verhouding kan nie herstel word nie.

In De verliezers openbaar die situasie rondom Lucia se ring ironie. Sy dra haar hele lewe deur die ring van haar minnaar wat sy aan die dood moes afgee, terwyl sy haar man wat leef verag - die herinneringe aan die dode word lewend gehou en die lewende as't ware dood verklaar. Haar wens dat Kostiaan die ring na haar dood aan 'de eerste de beste' moet gee ten einde dit uit die hande van haar gierige skoon-dogter te hou loop ook op wrange ironie uit. Driekje Vos wat die ring teensinnig in voorlopige bewaring hou, word langamerhand deur Kostiaan as meer as 'de eerste de beste' beskou en die ring wat tydens Lucia se lewe vir hom n voorwerp van hoon en spot was, word ironies genoeg nou vir hom die middel waarmee hy voortgesette kontak met Driekje, vir wie hy bewondering koester, wil behou. Die ring lei n tweede keer tot sy ongeluk en in sy bitter beskuldiging aan Driekje "Je bent gemeen! Eerst lief, hè en dan iemand laten vallen! Je bent gemeen als de eerste de beste!" (Blaman, 1965b, p.297) skuil wrange ironie. Dis hy wat valse illusies gekoester het, Driekje was nie doelbewus gemeen nie en wou hom slegs n weldaad bewys - n weldaad wat ironies genoeg tot haar eie vernietiging sou lei. (Vergelyk die naskrif in Blaman, 1965b, p.324).

Verskeie uitsprake van Kostiaan omtrent Lucia verkry ook n ironiese strekking en lei daartoe dat die waarheid omtrent haar karakter en sy gevoel en optrede teenoor haar ontmasker word. Aanvanklik kleef

hy verbete vas aan Lucia se beeld as wonderlike en vorstelike vrou, dog mettertyd verkrummel die beeld en word sy verering vir haar ontmasker as vals en word sy ware gevoelens van haat en veragting blootgelê. Ironiese uitsprake soos: "Ze was ver verheven boven het gewone goedkope bedrog" en "Maar het was dan ook Lucia, die zon boven mijn horizon" (Blaman, 1965b, p.113, 213) intensiveer die valsheid van hul huwelik; Lucia was geen vreugde in sy lewe nie en haar bedrog was nie net goedkoop nie, maar ook wreed.

Wanneer Kostiaan die voertuig met die baniergeskrif: "Don't kiss me, pas op, I am not a Lady!" sien, dink hy: "Ja wel, dat zie je zo, je bent een doodgewone bestelwagen, maar Lucia was het wel! (...). Zijn blik zwierf over straat, er liep er niet één die bij Lucia halen kon. Ha, dat was geestig, als Lucia het dan wel was dan gold voor Lucia: Kiss me, I am a lady" (Blaman, 1965b, p.171). Die ironie hierin vervat, hou in dat Lucia inderdaad nie die dame was soos wat Kostiaan haar in sy valse verering voorgestel het nie en dat sy teenoor hom net so onaantasbaar en afsydig (onmenslik) soos die 'bestelwa' was. In die daaropvolgende bladsye weerklink die refrein "Don't kiss me, I am a lady" dan ook spottend ironies deur Kostiaan se gedagtes op, terwyl hy aan sy huwelik met Lucia dink. Wanneer hy aan haar verraad teenoor hom dink, het alle valse verering vir haar verdwyn en klink die refrein nou ironiserend op as: "Kiss me, kiss me, I am not a lady!" (vergeelyk Blaman, 1965b, p.172, 175, 178).

Kostiaan word ook deur die ironisering betrek. Tydens die episode met die straatvrou, Suzanna, dink hy: "Maar het kan me niet schelen als ik bedrogen uitkom" (Blaman, 1965b, p.267) terwyl dit hom wel deeglik raak dat sy lewe so n bedroënde ervaring was. Die ironie met betrekking tot Kostiaan bereik n klimaks net voor sy selfmoord met sy leuen aan mevrou Loosje as hy op haar klop verklaar: "'Ik wil niet gestoord worden, ik ben niet alleen'" (Blaman, 1965b, p.316). Die wyse waarop hy dit vir homself, asof in 'n poging tot oortuiging, herhaal, intensiveer sy totale eensaamheid en ontredde-ring wat verby die grense van enige menslike toenadering strek.

6.3 Kontraste en paradokse in die ontmaskeringsproses

Kontras word deur Cuddon (1977, p.152) en Scott (1965, p.64) gedefi-

nieer as die naasmekaarstelling van ongelyksoortige beelde, denke of idees om 'n toneel, tema of episode te verhelder en opvallende verskille uit te wys. Die gebruik van kontraste in Blaman se prosa sentreer dikwels rondom die fisiese voorkoms en optrede van figure. In Vrouw en vriend word na Marie en Jonas verwys as "een Juno die een pauper kuste", Jonas se gesig wat oud én jonk is en dat hy "Een prinselike pauper" is (Blaman, 1963b, p.24). Hierdie kontrasterende beskrywing ontmasker enersyds Jonas se suiwer en edel aard en andersins die absurditeit en onmoontlikheid van sy verbintenis met Marie. Die kontraste ten opsigte van Sara se voorkoms ontmasker George se verwarde gevoelens teenoor hierdie vrou met die vele gesigte wat hy nie kan peil nie. Hy sê sy lewe was 'n "behekst liefhebben en haten van een gezicht, een teer verschrikkelijk gezicht" en dat hy haar met haar "mooie lelijke gezicht" sou kon "wurg en omhelzen" (Blaman, 1963b, p.33, 133). Die tweespalt in haar karakter, naamlik dat sy mens én onmens (dier) is, word deur die volgende metafoer en kontras blootgelê - "Het roofdier sprong toen op en word een ge-forceerd beminlijke dame" (Blaman, 1963b, p.154). Die kontraste ten opsigte van Bea se voorkoms dien as intensivering van Sara se tweeledige aard en George se verwarring daarmee aangesien Bea 'n afspieëling (verdubbeling) van Sara is.

In Eenzaam avontuur is die kontrasspel veral daarop gemik om die verskil tussen werklikheid en skyn ('schijn en wezen') aan te toon en hierdeur word die mens dan in sy valsheid, skynheiligheid en ontrou ontmasker. Die hele roman word as 't ware 'n poging om die kontras tussen leuen en werklikheid te openbaar en die waarheid agter die skyn te ontdek. Ook in De verliezers is die oorheersende teenstelling dié tussen werklikheid en skyn. Dit word veral opgemerk in die kontraste wat gevorm word deur Kostiaan se illusies omtrent Lucia en Driekje en die werklikheid waarin hy telkens as verloorder uit die stryd tree.

Die paradoks word dikwels in samehang met kontras in Blaman se prosa gebruik. Dit word deur Cuddon (1977, p.469) gedefinieer as 'n uitspraak wat skynbaar teenstrydig en selfs absurd kan wees, maar tog by nadere beskouing 'n sekere waarheid bevat. Scott (1965, p.208-209) se definisie stem hiermee ooreen en hy wys ook daarop dat dit

dikwels daartoe aanleiding gee dat die leser n bepaalde aspek opnuut beskou. Dit gebeur inderdaad in Blaman se prosa. Van Jonas Klinke word byvoorbeeld gesê dat hy n "smartelijk geluksgevoel", "pijnlijke verblijde lach" en "smartelijke schoonheid" het (Blaman, 1963b, p.108, 110, 147). Hierdeur word sy ekstase én droefheid blootgelê en word die tragiek van sy lewe op geïntensiverende wyse aan die leser ontmasker.

Paradokse word meermale deur die naasmekaarstelling van twee woorde verkry soos uit die volgende voorbeelde blyk: "schoon bedrog", "manische geluksglimlach", "bezeerde geluksglimlach", "verminkte gelukslachje", "welvoldane eenzaamheid" (Blaman, 1966; p.149, 151, 152). Genoemde paradokse waarin die teenstellende element besonder sterk is, ondersteun telkens die ontmaskering van die illusies wat die betrokke figuur gekoester het. Soms ondersteun die paradokse die ontmaskering van die figure se gevoelens, karakter of die situasie waarin hulle hul bevind. Kosta se bewering: "Maar er zijn heel wat minder boze dromen op dit ondermaanse dan boze waarheden" (Blaman, 1966, p.57) ontmasker sy ontgogeling as gevolg van Alide se bedrog, terwyl dit ook haar troueloosheid beklemtoon. Die menslike ontoereikendheid van Kosta word ontmasker as hy erken: "Want zelfs mijn onbaatzuchtigste, mijn heiligste geluksverlangen was, zolang mijn hart eenmaal warm mensenbloed voortstuwde, toch nog corrupt" (Blaman, 1966, p.162). Alide se onpeilbaarheid word geïntensiveer deur die paradoks dat sy vir Kosta "vreemder dan een vreemde" is (Blaman, 1966, p.188), terwyl die bedrieglikheid van die skyn en beperktheid van menslike begrip, kommunikasie en geneentheid ontmasker word as Kosta verklaar: "Ik die jarenlang bij mijn beste weten een open boek voor je was, ben tot de ontdekking gekomen dat al wat in mijn leven werkelijk belangrijk was tussen ons verzwegen bleef" (Blaman, 1966, p.6). Voorafgaande paradokse verkry ook universele toepasbaarheid in soverre dit elke keer bepaalde lewenswaarhede ontmasker en beklemtoon. Dit geld ook ten opsigte van die bekende uitspraak deur Driekje in De verliezers naamlik: "Als je je verliest neemt, is het geen verlies meer" (Blaman, 1965b, p.302). Dis ook ontmaskerend van haar geaardheid en aanvaarding van dinge sonder om daarvoor te pieker. Sy doen wat haar hand vind om te doen en laat haar lei deur haar medemenslikheid ongeag die gevolge daarvan omdat

sy in staat is om haar verlies te aanvaar.

6.4 Ander stylmiddele in die ontmaskeringsproses

Deur middel van vergelykings, herhaling van woorde en die oproep van sekere beelde word die ontmaskering dikwels ondersteun. In teenstelling met ironie, kontraste en paradokse wat met teenstellingswerk, word daar in vergelykings en metafore gelyksoortige elemente naas mekaar gestel. Gevolglik is laasgenoemde direk onthullend en ondersteun dit die ontmaskeringsproses aangesien die naasmekaarstelling van gelyksoortige elemente intensiverende waarde besit. George Blanka se waakdroom waarin hy homself as ter dood veroordeelde sien en die teregstellingsbeelde wat hy oproep, weerspieël die gevoel van ontredde en verlies wat hy ervaar nadat hy Sara verloor het (vergelyk Blaman, 1963b, p.31-35).

Die tweespalt in Charles Holm se karakter (briljante kunstenaar teenoor mislukte, wrede en ongelukkige mens-dier) word geïntensiveer deur hom metafories as "een sater" (n gedrogtelike bosgod) te bestempel (vergelyk Blaman, 1963b, p.55, 177). Wanneer Sara vergelyk word met "een opgejaagde vogel" (Blaman, 1963b, p.180) word haar verwardheid daardeur geïntensiveer, terwyl die talle verwysings na haar as n 'lenige apin' enersyds n sekere bekoorlikheid omtrent haar openbaar en andersyds op die onkenbare/ontwykende/dierlike in haar dui. Jonas Klinke se magteloosheid teenoor sy siek liggaam wat sy liefde verydel, word in die volgende vergelyking op ironiese wyse ontmasker: "Hij leek een blinde, wie een schilderij werd voorgehouden: is het niet mooi?" (Blaman, 1963b, p.110). Die vergelyking: "Lucia was (...) zo verzegend als een zon en zo koud als steen" ontmasker haar kontrasterende geaardheid én haar wreedheid. By haar kan Kostiaan geen geborgenheid vind nie, maar word hy vernietig. Na haar dood word sy strewe na vryheid en n nuwe lewe los van sy gedweë en valse verslaafdheid aan haar beeldend vergestalt deur sy voorneme dat hy "het oerwoud (zou) kappen en zich een weg banen naarbuiten" (Blaman, 1965b, p.231). Hierdie voorgenome daadkrachtigheid is egter n illusie en die beeld van Kostiaan as "een huilend jongetjie op de schoot van het leven" (Blaman, 1965b, p.308) staan in skerp kontras daarmee en ontmasker hom as die gedweë, hulpelose, huilende

en ontredde mens wat hy werklik is.

Beelde van doodsheid en leegheid word herhaaldelik deur Blaman gebruik om die eensaamheid, verlorenheid en ontredde van die verhaalfigure te beklemtoon en te ontmasker. As Jonas Klinke se siekte hom die vergeefsheid van sy liefde laat besef, wil hy hê dit moet donker wees "Zo donker of hij dood was, in een graf" en Sara is in haar verwarring ook nie in staat tot emosie nie, maar voel dood, uitgebrand en dor (vergelyk Blaman, 1963b, p.141, 178, 182, 183). Bart Kosta ervaar die lewe sonder Alide as n "kosmiese ontzieling" en sy eensame ontredde sonder haar word met n opeenstapeling en herhaling van beelde omtrent leegheid verwoord - "Ik schouwde in een magisch onthulde leegte (...) Ik zelf bestond niet meer, dat eeuwig fantaserende interpreterende ikzelf. En jij was er alleen, Alide in die leegte (...) Alide in de leegte, in een leeg en naamloos domein van tijd en ruimte tot aan de horizon (...) In een woestijn waarvan ik naam noch ligging noch klimaat kende (...) Maar dan is het of alles verstart, gestorven is. Heel het verleden dode planeet. Er komen gapingen in tijd en ruimte, diep als ravijnen, wijd als vergeten steppen ..." (Blaman, 1966, p.57, 59, 60-61). Woordkeuses soos 'naamloos domein', 'woestijn', 'gapingen' en 'ravijnen' het hier intensiverende waarde ten opsigte van die leegheid en onoorbrugbare afstand tussen Kosta en Alide.

In De verliezers word die beelde van leegheid, wat tot n groot mate n psigiese doodsheid inhou, gebruik met betrekking tot Lucia en Bertha (vergelyk Blaman, 1965b, p.93, 164, 219), maar veral om Kostiaan se eensaamheid te ontmasker. Hy sê aan Driekje: "Maar ik heb niets (...) ik kijk achterom in de leegte" (Blaman, 1965b, p.307) en in die daaropvolgende bladsye word die woorde leeg/leegte soos n refrein herhaal totdat dit n klimaks bereik in die volgende vergelyking - "Hij was leeg en dood, niemand had nog iets aan hem net zom'n als je iets hebt aan een leeggelopen accu, een leeggelopen batterij" (Blaman, 1965b, p.316). Naas sy eensaamheid word sy gevoel van totale nutteloosheid dus ook ontmasker deur bogenoemde vergelyking. Sy ontredde en die patos van sy ongelukkige lewe word ook ontbloot deur die herhaalde verwysings na sy lag wat in werklikheid geen lag is nie - aanvanklik word gesien dat hy in valse oormoed

gryns, daarna gryns hy wanhopig en uiteindelik kán hy nie meer gryns-lag nie (vergelyk Blaman, 1965b, p.305, 307, 319). Die valsheid van Kostiaan en Lucia se huwelik, sy selfbedrog en voorgeëry word op soortgelyke wyse deur herhaling beklemtoon en ontmasker as hy aan Driekje die leë foto-album wys. Hy erken dat sy lewe saam met Lucia een groot leuen was en in die bestek van twee bladsye kom die woorde 'leugens' 'loog' en 'gelogen' tien keer voor en hamer dit as't ware die ontmaskerende waarheid in dat Kostiaan sy lewe verspeel het deur in 'n leuen te lewe (vergelyk Blaman, 1965b, p.210-211).

Die enkele voorbeelde in bogenoemde uiteensetting dui dus onteenseglik aan dat daar in Anna Blaman se prosa noue samehang bestaan tussen die ontmaskeringsmotief en aanwending van stylmiddele.