

**SYN EN SKYN AS ASPEKTE VAN DIE EPIEK VAN HENRIETTE GROVÉ
EN CHRIS BARNARD**

Deur Ena Jooste

**Verhandeling voorgelê ter vervulling van 'n deel van die vereistes
vir die graad *Magister Artium* in die Fakulteit Lettere en Wysbe-
geerte aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër
Onderwys**

**Potchefstroom
November 1975**

Aan Theo

Dankbetuiging

My opregte dank aan:

prof. T.T. Cloete vir sy vriendelike en vakkundige leiding;

die dosente van die departement Afrikaans-Nederlands aan die P.U. vir C.H.O. vir die vorming wat my natuurlike liefde vir die Afrikaanse letterkunde tot liefde-en-insig help ontwikkel het;

die personeel van die Ferdinand Postma Biblioteek vir die bekwame tegniese versorging van die verhandeling;

mev. Henriette Grové vir insae in die manuskrip van 'n lesing en mnr. Chris Barnard vir hulp i.v.m. die opsporing van 'n bron.

Nota

Alle bladsyverwysings in die verhandeling verskyn tussen hakies en verwys na die teks waaroor in daardie stadium gehandel word indien nie anders vermeld nie.

Inhoudsopgawe

Inleiding

Syn en skyn 1 - 7

Hoofstuk 1

Jukstaposisie van syn en skyn 8 - 10

Hoofstuk 2

Die anti-romantiese houding in
"Venesië agter 'n bruin gordyn" 11 - 20

Hoofstuk 3

Die ironiserende werking van die
syn en die skyn in "Die Betlehem-
ster" 21 - 29

Hoofstuk 4

Paradoks en ironie in die ontgin-
ning van syn en skyn in
Winterreis 30 - 54

4.1 Die tyd as onontkombare mag 31 - 40

4.2 Verweer teen die onvolkomen-
heid van die syn 40 - 49

4.3 Die skyn van die syn 49 - 54

Hoofstuk 5

Die rol van die konkretiserende
sintuie en die indirekte optiek
in die skynwêreld 55 - 71

Hoofstuk 6

Die bouse, die syn en die skyn 72 - 85

6.1 Die gog 73 - 80

6.2 Die dood van Julika von
Schwabe 80 - 85

Hoofstuk 7

Syn, skyn en epiese struktuur 86 - 105

7.1 Perspektief 86 - 87

7.2	Tydruimte	87 - 89
7.3	Figure en gebeure	89 - 105
Hoofstuk 8		
	Enkele simbole van die syn en die skyn	106 - 130
	Besluit	131
	Literatuurlys	132 - 136
	Summary	137 - 138

Inleiding

Syn en skyn

Die begrippe "syn" (Duits: Sein) en "skyn" (Duits: Schein) is nie eksklusief letterkundig van aard nie. "Syn" wys in die algemeen na die bestaande, die wese van dinge, die werklikheid, terwyl "skyn" op 'n bedrieglike uiterlike of valsheid dui.

Die literêre werk is moontlik fiktief, d.w.s. skyn. Tog gee die taalkunswerk dikwels voor dat dit werklikheid, d.w.s. syn, is en probeer dit werklikheidsgetrou wees. 'n Grondliggende probleem in die bestudering van die taalkunswerk is dus die fiksionaliteits- en werklikheidsgerigtheid, en daarby kom die werklikheidsgebondenheid van die taalkunswerk.

Die taalkunstenaar skep doelbewus 'n eie werklikheid vir sy kunswerk deur die fiktiewe taalgebruik. Dit is juis die fiktiewe taalgebruik wat literêr-onder-skeidend funksioneer, omdat die taalkunstenaar daardeur die bestaanswerklikheid tot onafhanklike kunswerklikheid transformeer. Deur taalmanipulasie kom dus 'n nuwe werklikheid in die kunswerk tot stand, 'n werklikheid met sy eie wetmatigheid, 'n verbeelde wêreld waarin die verbeelde mense verbeelde dade verrig. Dresden¹ stel dit s6 m.b.t. die roman:

Wat in de roman verschiijnt, is niet werkelijkheid, maar de wereld van de romancier. Zelfs in de meest realistische roman is niet de realiteit

1 Dresden S Wereld in woorden (p. 122)

primair, maar de wereld die in de roman
geschapen is en pas daarna, dus altijd
indirect, komt de werklikheid zoals
deze is.

So word die taalkunswerk ook aan die romanwerklikheid
self getoets, nl. aan die fiktiewe middele waarmee die
romanwêreld geskep word. Met betrekking tot die
waarheid en fiksionaliteit het Henriette Grové¹ die
volgende gesê:

Die werklikheid van die verhaal is inmekaar-
gekoek. Dis nie watter feite daarin is
nie, ook nie of dit waar of fiktief is nie,
maar dis wat 'n skrywer doen met sodanige
feite.

Die mimesis-teorie, wat veral in die agtiende eeu aan-
hang geniet het, is dus onaanvaarbaar. Dit gaan in
die fiktiewe taalkunswerk nie om nabootsing van die
werklikheid nie, omdat daar opvallende strukturele
verskille tussen die fiktiewe wêreld van die taalkuns-
werk en die werklikheid is.²

Die eerste in die oog lopende verskil in dié verband
lê op die vlak van stilering, wat skering en inslag
van die literatuur vorm. Verder bestaan die wêreld
van die taalkunswerk uit en deur taal, terwyl taal
slegs 'n klein deeltjie van die werklikheid is.

Henriette Grové sien die mens as magtelose wese teen-
oor die werklikheid in sy totaliteit. Die skrywer
kan slegs 'n fragment van die werklikheid hanteer, en

1 Grové Henriette "Skyn en werklikheid" Onge-
publiseerde lesing Potchefstroom 1974

2 Termoo E "Roman en werklikheid" Forum
der Letteren II 1961 (p. 153)

daarby kan die skrywer alleen herskep, nie skep nie.
Die woord wys hoogstens iets uit of omskryf dit.

As ek as skrywer sê "lig is" en ek
volstaan daarmee, sê dit vir u as leser
niks nie. Dit is nog nie lig nie. Ek
moet lig altyd in terme van iets anders
bring. My woord is 'n nawoord, hy
beskrywe, hy dui aan, maar hy is nie
die verskynsel nie.¹

Dus kan dit nie in die literatuur gaan om nabootsing
van mense van vlees en bloed nie, maar om fiksionele
personifikasies; nie bloot om fotografiese weergawe
van tyd en ruimte nie, maar om herskepping daarvan
in die geïntegreerde geheel van die kunswerk. Wellek
en Warren² stel dit sô:

Time and space in a novel are not those
of real life.

Binne die kunswerk self is dus sprake van 'n estetiese
struktuur en dit is hierdie struktuur wat van bepalen-
de belang in elke taalkunswerk is. Ternoo³ sê:

In een roman zijn juist de relaties
tussen de verschillende elementen van
beslissende betekenis geworden omdat
een directe relatie tussen de elementen
en de werkelijkheid is weggevallen.

Hierdie fiksionaliteit van die taalkunswerk sluit nie
uit dat dit wel in sekere opsigte werklikheidsbeel-
ding kan en wil gee nie, soos Dresden⁴ dit stel, nl.

... dat de wereld die de romancier op-
bouwt soms blijkt samen te vallen met
een werkelijkheid zoals men die uit
andere bronnen kent. Zij blijft
nietemin zijn wereld.

-
- 1 Grové Henriette "Skyn en werklikheid"
 - 2 Wellek R en Warren A Theory of literature (p. 25)
 - 3 Ternoo E "Roman en werklikheid" (p. 155)
 - 4 Dresden S Wereld in woorden (p. 122)

Die fiktiewe wereld van die literatuur berus tóg geneties nie op nabootsing van die bestaanswerklikheid nie, soos Wolfgang Kayser¹ dit onomwonde stel:

Eine Dichtung lebt und entsteht nicht
als abglanz von etwas anderen, sondern
als in sich geschlossenes sprachliches
Gefüge.

Die outonome taalkunswerk impliseer dus die los wees van die werklikheid en die vermoë om 'n eie wêreld op te bou, wat in mindere of meerdere mate met die werklikheid kan ooreenstem.

Iets waarmee die taalkunstenaar egter deeglik rekening moet hou, is die feit dat inlewing in sy fiktiewe wêreld vir die leser nodig is: die leser moet vanuit die werklikheid op die woord in die fiktiewe wêreld kan reageer. Juis daarom pretendeer die taalkunswerk soms om werklikheidsgetrou te wees: die illusie word vanuit die fiktiewe wêreld gewek dat die kunswerklikheid bestaanswerklikheid is. Dit is egter belangrik dat dit steeds nie gaan om hoe die fiktiewe wêreld met die werklikheid ooreenstem nie, maar wel dāārom dat die illusie van die werklikheid in die taalkunswerk voldoende is, geloofwaardig binne die konteks.

In ander gevalle gaan dit nie om die illusie van werklikheidsgetrouheid nie maar bloot om 'n funksionele spanning of geaktiveerde verhouding tussen fiktiewe wêreld en werklikheid. "Die boenk"² van Breyten Breytenbach pretendeer glad nie dat dit werklikheidsgetrou is nie; tog is daar juis in hierdie tipe

1 Kayser W Das sprachliche Kunstwerk (p. 5)
2 Breytenbach B Katastrofes

verhaal 'n aktiewe relasie tussen fiksie en werklikheid.

Aldus ontstaan juis die verhouding syn-skyn: soms deur realiteitsillusie, soms deur irreële illusie.

Saam met die werklikheidsgebondenheid van die leser kan ook die wesensaard van die kunstenaar-skepper in aanmerking geneem word. Omdat die taalkunswerk geen komperkuns is nie en die kunstenaar vanuit die werklikheid werk, is daar noodwendig skakeling tussen hierdie twee werklikhede. Dresden¹ sien dit s6:

... geen subject dus zonder werkelijkheid,
geen werkelijkheid zonder subject. Zij
worden tegelijk gepostuleerd, zij zijn
zonder elkaar niet denkbaar, de mens
is wezenlijk mens-in-de-wereld...

Die lewenswerklikheid (hoe vaag ook al) verskyn deur die teenwoordigheid van die mens in die literatuur.

Die roman stelt de werkelijkheid problematisch, zuigt deze op in zijn eigen wereld van verbeeldende woorden en vraagt op deze manier naar de zin van zijn zingeving.²

Dit is duidelik dat daar m.b.t. die kunswerk sprake is van twee werklikhede, nl. dié van die alledaagse bestaan en dié van die taalkunswerk, wat deur transformasie ontstaan. In die getransformeerde werklikheid kan daar verder sprake van die relasie van werklikhede wees. Die syn kan in wisselwerking met die skyn optree. So word die literatuur soms verwickel deur 'n voortdurende inspeel van die syn en die skyn op mekaar (dit kan bewustelik of onbewustelik in die

1 Dresden S Wereld in woorden (p. 122)

2 Ibid. (p. 131)

lewe van die karakters plaasvind), sodat selfs 'n ander werklikheid binne die taalkunswerk kan ontstaan: 'n skyn-syn.

Die verhaalkuns, wat hom by uitnemendheid met die sigbare werklikheid besig hou, benut dikwels die teenstelling, syn-skyn en hoewel dit ook van belang is vir ander genres, bied die jonger Afrikaanse verhaalkuns 'n wye veld van ondersoek in die verband. Omdat die verhaalkunstenaar naas die sigbare of uiterlike gegewens ook in die verborge lewe geïnteresseerd is, verkry die taalkunswerk o.a. ook sy kompleksiteit deur 'n menigvuldigheid van werklikhede of betekenisvlakke. Brink¹ wys daarop hoe selfs die alledaagse, uiterlike werklikheid (realiteit) in die hedendaagse taalkunswerk nie absoluut kenbaar is nie, daar dit voortdurend deur aparte persoonlikhede gesubjektiveer word tot 'n nuwe reeks werklikhede. So kan ons die spel met werklikhede nagaan van Bart Nel² af tot by die werke van jonger prosaïste soos A.H. de Vries, Henriette Grové en Chris Barnard. Dit is dan ook lg. wat dié tegniek tot 'n uiterste voer in die roman Mahala, wat geheel en al op hierdie relasie skyn-syn berus. Die werkwyse van Barnard staan direk teenoor dié van Henriette Grové: in Mahala word die skyn syn, en dit gebeur ook in 'n verhaal soos "Die Betlehemster" uit Jaarringe, maar op andersoortige wyse soos ons later sal sien. Henriette Grové en Chris

1 Brink A P Aspekte van die nuwe prosa (p. 28) Vergelyk ook Hoofstuk 7 in verband met die figure in Mahala.

2 Van Melle J Bart Nel

" Barnard hanteer albei dié tegniek op geslaagde wyse in sowel verhaalkuns as drama, skeep daarmee telkens 'n unieke kunswerk en bou daardeur 'n individuele oeuvre.

Hoofstuk 1

Jukstaposisie van syn en skyn

Twee uiteenlopende skrywers kan met die elemente van die syn en skyn werk, maar juis in o.m. elkeen se besondere hantering daarvan lê die unieke van die kunswerk opgesluit. Henriette Grové illustreer die individuele beleving van die bestaan deur die drie karakters in Die glasdeur¹ en haar voorwoord by geleentheid van 'n resente opvoering van dié drama lui:

Ek glo al lankal - en hopelik is dit minder teoreties as empiries - dat die mens se sien, sy ~~kyk~~ na sy medemens en die gebeure om hom, bepaal word deur sy Syn. Drie mense deel dieselfde ervaring maar elkeen se weergawe daarvan word geheel en al gekleur deur sy persoonlikheid. Dit was die dink-skelet vir Die glasdeur.²

In Henriette Grové se verhale is die patroon wat die syn en skyn aanneem gewoonlik 'n teenoormekaarstel van die twee. Sodoende word albei ontgin met die oog op die insig wat daaruit groei. Roosmaryn en wynruit³

1 Henriette Grové Die glasdeur drama in twee tonele Afrikaanse pers-boekhandel Johannesburg 1961.

2 Program van Die glasdeur onder regie van Peet van Rensburg in die P.U. Kamertoneel Potchefstroom 17 - 26 April 1975 (p. 3)

3 Hierdie bundel kortverhale is uitgegee onder Henriette Grové se skuilnaam, Linda Joubert, en word in dié studie verder buite rekening gelaat, omdat die skuilnaam in die geval tog 'n aanduiding daarvan is "dat jy jou een skrywersgedaante in 'n sekere sin apart stel van die ander", soos Henriette Grové dit in Gesprekke met skrywers nommer 3 (p. 61) stel.

se bandomslag bring dit s6 onder woorde:

Roosmaryn en wynruit, soet en suur is
die lewe - maar hoofsaak is om die
ware van die valse te kan onderskei,
en nie altyd is dit so maklik vir 'n
hart in sy dwaalweë verstrik nie.

Dit is 'n kenmerk van die verhale uit Jaarringe¹ dat
die leser geensins in die duister is in verband met
wat syn en wat skyn is nie. Maar dat die onder-
skeid nie altyd ewe duidelik aantoonbaar is nie en
kompleksiteit in die hand werk, word deur Lida in
"Venesië agter 'n bruin gordyn" onder die woord ge-
bring:

Beeld en weerkaatsing. As jy lank
genoeg kyk, weet jy naderhand nie
waar een begin en die ander ophou nie.

(p. 82)

Bogenoemde uitspraak herinner sterk aan Mahala,²
waarin Chris Barnard die tegniek van vervlegting van
die syn en die skyn gebruik. Barnard se werkwyse
hier staan direk teenoor Grové se duidelike hantering
van syn en skyn as teenoorgesteldes wat naas mekaar
aanwesig is. In Mahala word die deurmekaarspeel
van syn en skyn so gehanteer dat die leser dikwels
moeilik tussen die twee kan onderskei. So word die
leser as 't ware tot speurder gemaak, maar in 'n heel
ander sin as wat Grové die leser tot speurder maak in
"Tant Nelie se veerpluime"³, waar die leser gaandeweg

1 Grové Henriette Jaarringe twaalf kortverhale

2 Barnard C Mahala

Die sitaat uit Grové vertoon 'n treffende ooreenkoms
met die kleuromslag van die roman, Mahala, waarop die
titel en die outeur as "beeld en weerkaatsing" op die
rivieragtergrond gegee word.

3 Grove Henriette e.a. Kwartet (p. 174)

die ware betekenis van aanvanklike dubbelsinnighede snap. In Mahala speur die leser na die oplossing van talle raaisels, wat (onopgelos soms tot aan die einde van die roman) verwarring en besinning in die hand werk, juis omdat Mahala 'n verkenning van die "self" bied. Dit is dan nie alleen die hoofkarakter wat deur die vervlegting van syn en skyn verwar word nie, maar ook die objektiewe leser word hierdeur funksioneel verwar: die verwarring van Delport werk as 't ware deur na die leser.

Aangesien "Venesië agter 'n bruin gordyn" 'n ouer verhaal van Henriette Grové is (1953), wil ek daarmee saam "Die Betlehem-ster" in die volgende hoofstukke beskou as voorbeelde van die tegniek om syn en skyn in jukstaposisie in te span.

Chris Barnard se beheersing van die syn en skyn deur vervlegting daarvan bereik 'n hoogtepunt in Mahala, en omdat dit 'n werk van groter omvang is as die kortverhale van Grové, sal 'n afsonderlike hoofstuk daaraan gewy word.

Hoofstuk 2

Die anti-romantiese houding in "Venesië agter 'n bruin gordyn"¹

In hierdie verhaal is 'n kind as eerste persoonverteller aan die woord en dien die naïewe vertellersperspektief om onverhuldheid en geloofwaardigheid in die hand te werk. Van die staanspoor af is die skynwêreld van Lida, die wêreld wat sy deur die oulaponing in haar koshuisvenster onder die invloed van Juffrou Thea opbou, die motoriese element. Daarby kom sydelingse blikke op die bestaan in die syn wat hierdie skynwêreld nodig maak.

Die funksie van die syn en die skyn is in hierdie verhaal nog nie so duidelik aantoonbaar nie. Tog is dit belangrike struktuurelemente en word die syn en skyn voortdurend gekontrasteer. Een van die simbole wat 'n belangrike rol in dié verband speel, is lig, wat progressief uitgebou word tot draer van die werklikheid. Juis die uitsluit van die synslik was noodsaaklik vir Juffrou Thea en Lida se skynwêreld, en hierdie "towerskemering" mog nooit deur helder sonlig blootgelê word nie: selfs "wanneer dit bewolk was het sy die lamp opgesteek" (p. 80) en nie die gordyn oopgetrek om lig te maak nie. Al lig wat in hierdie wêreld toegelaat is, was die "snaakse lig wat deur die gordyn gedring het" (p. 80). Teenoor die "rooi sonblink koshuis" (p. 82) het hierdie "skemer-

1 Uit Jaarringe twaalf kortverhale (p. 79 - 95)

wêreld" (p. 80) gestaan.

Tog word die son nie bloot as blootlegger gesien nie, want dit kan ook 'n bietjie skoonheid in die harde werklikheid bring:

As die son daarop skyn, het daar allerhande kleure op die water gedryf. Maar tog het die ruik van die kleinhuissies gedurig deureslaan.

(p. 81)

So bring ook die smal ligstreep, wat Juffrou Thea se gordyne nie kon uitsluit nie, skoonheid:

Voor my voete was 'n ligstreep van die vloer tot teen die raam waar die gordyn nie dig was nie. In die halfdonkerte het die stofdeeltjies groen en blou en rooi aan- en aangekraal van die tafelpoot tot by die silwerdam...

(p. 82)

Tog was die lig ook simbool van die werklikheid in sy onbetwisbaarheid. Dit blyk onder andere uit Lida se gedagtepraat:

Dit was donkermaan, maar ek het bly kyk in die kegel nag in, want vir wat ek gesien het, was geen lig nodig nie...

(p. 84)

Hierteenoor is dit die "skraal ligdriehoek" (p. 84) wat Juffrou Thea se man onbetwisbaar werklik op die huisie se drumpel ontbloot, en dit is in die lig van die kerk dat Juffrou Thea aan Dawid, toe hy "haar regterhand geneem het", sê: "Dit mag nie wees nie" (p. 89). Tog skakel die lig in die kerk ook met die skynwêreld van Lida se droom en lê die ironie juis daarin opgesluit dat Lida iets "wyd en lig en heerlik" (p. 88) verwag van die skemerwêreld van die syn. Ook Juffrou Thea wil die lig betrek in haar skynwêreld

as verweer teen die werklikheid: sy wil 'n prent maak van 'n moeder en seun; "dan laat ek altyd 'n lig daarin brand" (p. 94). Juis dít laat Lida besef dat Juffrou Thea in hierdie "leuen" wil voortbestaan, en om haar te laat "sien", ruk sy die gordyn oop om die lig in te laat.

Halfpad steek dit vas. Maar dit was nog nie lig genoeg in die vertrek nie. Ligter, ligter, en ek ruk die gordyn heen en weer. Dit moet oop, heeltemal oop.

(p. 94)

Dit is asof Juffrou Thea hierdie skielike blootlê van haar werklikheid nie kan verduur nie:

Haar kop is na die muur gedraai, skouers, nek en skof, alles byme-kaargetrek om die lig uit te sluit,

(p. 95)

want

Alles lyk nou anders...

Sommer namaak.

(p.95)

Die motief agter die opbou van 'n skynwêreld in hierdie verhaal is duidelik ontvlugting. Vir die groter wordende koshuisdogter was 'n toevlug nodig uit die harde synswerklikheid van lelik-skellende koshuis-klokke, emmers dipwater wat vir die ontsmetting van die privaatblok se sementvierkant moes sorg, die "geelgroen brousel" van die gebruiklike kerriesop met uieringe wat klokslag elke Vrydag verorber moes word - alles synsdinge, dinge van die ruimte en tyd waarbinne die mens lewe en waarin romantiek geen plek gehad het nie. Die son het trouens tevergeefs probeer om 'n bietjie skoonheid op te tower deur die kleure op die dipwater, want

... tog het die ruik van die baie
kleinhuisies gedurig deurgeslaan.

(p. 81)

Aan ontvanklike teelaarde vir Juffrou Thea se romantiese skynvertellings oor ver plekke het dit dus nie ontbreek by Lida nie.

Ek kon ure lê en droom oor al die
plekke waarvan Juffrou Thea vertel het.

(p. 79)

Daarby het ook Juffrou Thea se "Umwelt" die opbou van 'n skynwêreld in die hand gewerk. Juffrou Thea se eie wêreld was immers dié van die skyn, met haar prente en die namaak-sneeustorm in die glasbal, die geverfde flamink op die gordyn bo die silwer dam. Lida was dus gereed om ook die harde syn te ontvlug d.m.v. die romantiese skyn:

Met die gegewens het ek vir my 'n
prentjie opgebou van haar en haar be-
staan, baie sorgvuldig, presies soos
dié wat ek by haar leer verf het.

(p. 79)

Die essensie van hierdie skynwêreld is dat alle dinge moontlik is daarbinne. So was dit vir Lida selfs moontlik om die bestaan van Juffrou Thea se man en kind, wat nie in hierdie skynwêreld gepas het nie, te ontken. Wanneer Lida die man se bestaan móés erken, kon dit bloot afgemaak word met 'n ontvlugting van Juffrou Thea een maal, lank gelede "Omdat hy met die trein gekom het" (p. 87). Tog het Juffrou Thea agter die skyn van die "rook" aangegaan en

As jy een keer agter die blouwit damp-
kringetjies aangaan, wie weet waar kom
jy uit. Rook neem mos die vreemdste
vorms aan, veral as dit eers dun en
veselrig word: torings en ou stads-
poorte. Sy kon mos nie toë geweet het
die trein gaan haar net in Minnaarsbult aflaaï

nie. Maar sy sou in elk geval nie weer
so 'n fout maak nie.

(p. 87)

Juffrou Thea se man het dus nie gepas in hierdie skynwêreld nie, want al wat hy gebring het, was "net die rook, dis al" (p. 87). Die roet, stof en sweetdamp (p. 86) van die syn het geen sin gehad in die skynwêreld nie. Wanneer Lida wel aan dié sinsdinge probeer sin gee deur die man uit die skyn in die syn te wil laat optree, word syn en skyn ineens sō vervleg dat die brose skyn nie stand kan hou nie. Patroon en vastigheid was nou maar eenmaal nie deel van die skyn nie.

Agter die swaar, bruin gordyne, wat die syn uit Juffrou Thea se voorkamer uitgesluit het, was dit maklik: 'n enkele verfstreep oor die rug van 'n minnaar wat nog nie bevredig het nie, was genoeg om hom ongedaan te maak, 'n vergulde raam kon van 'n stout kind 'n prentjie maak en 'n porseleinwindmeeltjie kon ewe maklik 'n vaste patroon oplos:

... al vinniger draai hulle inmekaar
en in die warreling van blou en wit
los patroon en vastigheid op soos die
Alpetoneel in die glas wanneer dit
geskud word

(p. 82)

Selfs wanneer die kind met geweld die syn die voorkamer laat binnedring, deur 'n baksteen deur die ruit te gooi, kan die skyn binne bewaar word: die gat word toegeplak en die gordyne "altyd dig voor die glas getrek" (p. 80). Die bruin gordyn moes dus die syn buite hou en daarbinne was dit "altyd Europa en altyd ver" (p. 87). So het Lida se lewe opgedeel geraak in "Juffrou Thea en die rooi sonblik koshuis en ver geluk" (p. 83), en sy het ondervind dat die syn maklik die skynwêreld tot niet kon maak:

Tog was dit vir my of die water en die lig van die "Baai van Napels" daar helderder en blouer was as wanneer ek dit in die koshuis vir my kamermaats gewys het. Selfs die berge van my "Maanlig op die Alpe" het in die skemerwêreld skadu's en donker glooiinge gehad wat in die skerp, Vrystaatse son net dik verfstrepe op die doek was.

(p. 80)

Daarom:

Skud die glas. Hemel en aarde warrel inmekaar; alles is moontlik.

(p. 83)

Dit is dan wanneer Lida syn en skyn gevaarlik vervleg en dink dat ook in die syn alles moontlik is. Daarom wil sy die wonderlike dinge van die skyn "gryp en vang en styf vashou" (p. 83). Uit die aard van haar kindwees was die skyn nie genoeg nie, was sy te gebonde aan die syn om dit totaal te ignoreer soos Juffrou Thea:

Dis alles pragtig, maar dis nie genoeg nie. Juffrou moet daarheen gaan.

(p. 83)

Lida het dus nog nie geleer om die skyn so te aanvaar dat dit haar geheel en al van die komplikasies van die syn kan uitsluit nie. Juffrou Thea besef wel die kwesbaarheid van die skyn: "Dit breek so maklik" (p. 83). Vermenging van die syn en skyn vind plaas wanneer die nuwe posmeester op die dorp in Lida se opgeboude wêreld van Juffrou Thea pas soos Juffrou Thea se eie man nooit daarin kon pas nie. Selfs nog voordat Lida hom gesien het, maak die wete dat ook hy 'n skynwêreld (van seëls) opgebou het, hom die ontbrekende legkaartstuk om die skynwêreld 'n nuwe

dimensie te laat kry:

... hartstog en verlange en ewigdurende
trou, want in die middel van al die
tonele was 'n vrou en haar minnaar.
Sy met goudgeel hare en 'n skitterblink
karmosyn kleed; hy effens in die agter-
grond met sy gesig donker in die
skaduwees.

(p. 84)

Lida laat egter 'n wesenskenmerk van die syn buite
rekening, nl. dat 'n fragment alleen daarvan onvol-
doende is in die werklikheid. Sy wil die skynminnaar
vlees en bloed laat aanneem deur die posmeester uit
die syn, maar sy laat buite rekening dat ook die
wettige synseggenoot van Juffrou Thea en haar kind
dan nie meer ontken kan word nie. Dit bring konflik
mee: konflik tussen die skynwêreld waarin alles
moontlik is, en die posmeester se sinsuitspraak:
"Maar dis tog onmoontlik" (p. 86).

Die poging tot handhawing van sowel syn as skyn om sin
aan die werklikheid te gee, is dus nie moontlik nie.

Lida plaas wel 'n demper op die skynwêreld:

Ek haal my kladpapier onder my
kussing uit en plak dit voor die
ruitopening.

(p. 85)

Tog verwag sy nog steeds skynmoontlikhede van die syn:

Asseblief Here, laat hy haar na
Europa neem, asseblief onse Vader
wat in die hemel is, anders was daar
net die roet en die stof en die
sweeetdamp.

(p. 86)

Sowel Juffrou Thea as David het reeds geleer om die
syn en die skyn in die lewe uitmekaar te hou.

Juffrou Thea: Dit mag nie wees nie.
David: Maar nou is daar die lewe ook
en dit beteken afskeid neem en
in eensaamheid voortgaan en 'n
mens se plig nakom.

(p. 89)

Wanneer Lida Juffrou Thea by 'n nuwe skildery aantref
na 'n afwesigheid van ses weke, besef sy finaal dat
sy die wêreld van die skyn sal moet aflê om Juffrou
Thea en David uit die skynwêreld te help. Juffrou
Thea en David was trouens albei in 'n mate wêreld-
vreemd, verdwaaal in die werklikheid a.g.v. hulle
verkleefdheid aan die skyn. Daarom word hulle
"weeskinders in 'n bos" genoem (p. 91). Lida het as
't ware die skynwêreld nou ontgroeï en die rou syn het
ontbloot gelê:

Maar nou het ek die nagtuin en huis
aangesien vir presies wat dit was: 'n
hindernis tussen Juffrou Thea en 'n
ander lewe: haar man en kind, Minnaars-
bult en die kerk met die toring.

(p. 91)

So groei Lida tot die volgende uitspraak, wat m.i. die
kruks van die verhaal onder woorde bring:

Maar as jy slim is en geduldig en nie
bang nie, as jy dinge aanvaar presies
soos hulle is: dipwater en vuil rym-
pies en die suur-soet stank van onge-
waste onderklere. As jy net nooit
jou kop wegdraai nie!

(p. 91)

Só kan sy finaal hâar loergat in die skynwêreld toe-
plak, maar wanneer sy "voorsienigheid" wil speel, kan
sy nog steeds Juffrou Thea se verkleefdheid aan die
skynwêreld nie ontkom nie:

Volgende week begin ons weer 'n
nuwe prent, Lida.

(p. 93)

Junie in Europa was nog steeds vir Juffrou Thea 'n tekeninkie van "bakstene, 'n muur, dan roosranke wat oordadig daaroorheen stoot" (p. 93). Juffrou Thea se kind was nog steeds vir haar "my klein seuntjie", van wie sy alleen 'n raampie met portret daarin teen haar bors druk en van wie sy 'n Madonna-kind-ensemble wil skilder.

Hierdie leuen wat Juffrou Thea leef, moes dus "oop, heeltemal oop", maar soos 'n vroeëre herinnering van Lida i.v.m. die Sandveldgoggatjie is die naakte synlelik, en daarby is die skyn, eens oopgelê, onherstelbaar vernietig:

Moenie loer nie! Wat gaan tog uit die oulike klein gaatjie kom?

In die middel van die week

Maar Sondag niet -

al op die maat van die rympie, om en om wieg.

En skielik steek 'n swart goggatjie sy kop uit. Naar, afskuwelik, so 'n puntige gedroeg. Hy skarrel heen en weer, Waar's sy huisie? Maak gou die tregtertjie weer heel, druk die kante plat. Dit help nie, die los sand bly afgly, help niks. Trap hom dan in met jou polvy, weg. So ja!

(p. 87)

Eers wanneer die gordyn afgeruk is om die wit lig van die syn Juffrou Thea se skyn te laat vernietig, besef Lida dat dit onherstelbaar Juffrou Thea se wêreld vernietig het, want niks het oorgebly nie. ("Trap hom dan in met jou polvy, weg. So ja!" p. 87).

Die diepere sin wat aldus uit die verhaal loskom, kan kortliks gestel word as: die harde werklikheid word dikwels ontvlug deur die opbou van 'n skynwêreld,

maar dit is broos, en wanneer ook dit in duie stort, bly niks oor nie behalwe skuldig wees.

Henriette Grové se hantering van die syn en die skyn in "Venesië agter 'n bruin gordyn" kom neer op 'n anti-romantiese houding. "Romantiek" en "romanties" is begrippe waarmee die begrippe syn en skyn intiem gemoeid is. Die romantiese houding is 'n ingesteldheid op die skyn. Dit is hierdie romantiek wat deur Grové afgewys word in "Venesië agter 'n bruin gordyn". So dien die syn en skyn in episode na episode as 'n motoriese element in die singewing van die werklikheid. Die nuwe vertelster bied 'n fokuspunt deur haar eie ervaring van die syn en die skyn binne 'n tydruimte waaruit hierdie dinge organies groei. 'n Mate van kunsmatigheid ten opsigte van die wyse waarop hierdie skooldogter met haar meerderes omgaan, is nie te ontken nie, en hierdie inkonsekwensie ten opsigte van die nuwe perspektief belemmer die geloofwaardigheid van die verhaal. Nietemin kry ons reeds in hierdie verhaal die watermerk van Henriette Grové se jonger verhale in verband met die syn en die skyn, waarin onthulling gaandeweg tot insig lei.

Hoofstuk 3

Die ironiserende werking van die syn en die skyn in
"Die Betlehem-ster"

Met "Die Betlehem-ster" word ons die wêreld van syn en skyn, waarheid en leuen binnegelei deur suggestie. Die dogtertjie se verwerwing van die ster deur die waarheid drie maande lank te praat, staan sentraal in hierdie klein drama wat voor ons afspeel. Vir die dogtertjie, wie se gedagtestroom al hierdie dinge openbaar, was dit belangrik om die ster te kry, maar wát is die ster en hoekom móét sy dit kry? Hierdie antwoorde kry ons as ons die verhouding van werklikheid en skyn in die verhaal naspeur soos dit stelselmatig onthul word.

Grové se hantering van die verhouding syn-skyn is in hierdie verhaal verskerp tot ironie. D.C. Muecke¹ sien as basiese element van die ironie

... a serene, confident unawareness coloured, in practice, by varying degrees of arrogance, conceitedness, complacency, naivety, or innocence. Other things being equal, the greater the victim's blindness, the more striking the irony. It goes without saying that the ironic observer must be aware of the victims unawareness as well as of the real situation.

'n Skelle kontras word duidelik wanneer die titel, met sy Bybelse konnotasie, saam met die eerste sin gelees word, naamlik: "Die Betlehem-ster" teenoor: "Sy was

1 Muecke D C Irony (p. 29)

'n liegbek, Dina Swart, 'n regte liegbek" (p. 51).

Soos dikwels in Henriette Grové se verhale, is ook hier die kind aan die woord, aanvanklik deur die loop van haar gedagtestroom, wat gedramatiseer word, en later as vertelster. Gewoonlik word die kind beskou as verbeeldings- en romantiese wese. Grové bereik egter 'n besondere effek deur op onkonvensionele wyse van die kind 'n ontnugterende wese te maak. Deur die gedagtestroomtegniek onthul die skryfster die gesins-tragedie op die agtergrond, wat uit die kind se doen en late duidelik word. Die naïewe perspektief met sy beperktheid word deur suggesties van die volwasse perspektief aangevul, en uit hierdie dubbele perspektief ontstaan die ontnugterde ironiese vertelhouding. Deur kontraswerking tussen die ware toedrag van sake en die skyn, word die essensie onthul en word die verhaal as 't ware 'n soeke na die (ware) waarheid. D.C. Muecke¹ praat in verband met ironie van "a contrast of an appearance and a reality." Dit is wat ons in "Die Betlehem-ster" kry.

Die kompetisie-element in die verhaal is sinoniem met die synswêreld van die kind, en die skryfster stel dit in hierdie verhaal funksioneel in die werk. Lena, die verteller, en 'n ander dogtertjie, Dina Swart, is "voorperde" op die "leer" by die sonagskool - albei moet nog net die "trappie van die waarheid" verby-steek voordat hulle die ster kan verower. Dit is egter dieselfde Dina wat 'n "liegbek" is, omdat sy Lena se waarheidsilllusie in skerwe laat spat het deur

1 Muecke D C Irony (p. 10)

Lena se pa met 'n geelhaarvrou agter 'n rooi glasdeur te koppel. Daarom móét Lena die een wees wat die waarheid praat en dus die ster sal kry, want as sy die een is wat die waarheid praat, is Dina tog die leuenaar. Ironies word die ster, wat staan vir die waarheid wat haar skyn bedreig, vir Lena 'n "toorster" (p. 52 en p. 55). Dit is dus in die kompetisiesfeer wanneer sy dink:

As ek net eerste op die trappie van
die Waarheid kan wees.

(p. 52)

Maar dit is méér. Die ster het reeds 'n hangplek in haar slaapkamer teenoor haar bed gehad, en tipies kinderlik sal dit vir haar 'n toorstaffie word wanneer sy enige ding kan wens. Wanneer egter gekyk word na dít wat sy dink wat hierdie wonderster moet vermag, word gesuggereer dat die huisgesin ongelukkig is, een van die belangrike onthullings in die verhaal:

Dan sal dit my kamer so lig maak en
warm, sommer die hele huis ook en dan
sal Pa weer elke aand huis toe kom...
Dikkela, Dakkela, Dyna.¹

(p. 52)

Die kind bou dus vir haar 'n skynwêreld van die waarheid op, omdat die waarheid waarin Lena haar bevind, onaanvaarbaar is. Baie van die implikasies van die leuen van die grootmenswêreld verstaan Lena as kind selfs nie, en so kom 'n skrynende ironie tot stand, omdat die leser die suggestie van die syn in die skyn snap. So het haar ma bv.

1 Hierdie in-die-rede-val van haarself kom meermale voor wanneer Lena byna die waarheid erken, bv. ook op p. 53 waar sy begin maaltafels opsê.

...sommer so voor haar gesit en kyk.
Sy het natuurlik sleg gevoel oor haar
spieël. En toe was ek skielik so
jammer dat ek dit gebreek het.

(p. 53)

Soveel meer as 'n gebreekte spieël is hier op die
spel, en die feit dat dit juis 'n spieël is wat ge-
breek is, kan moontlik dui op haar ongelukkigheid in
die lig van die bygeloof dat die breek van 'n spieël
sewe jaar ongeluk tot gevolg het. Wanneer die kind
haar ma dan na die spieël vra, word weer met suggestie
uitgespel dat alles nie pluis is nie:

"Oor die spieël, Lena?" Sy't nie
opgekyk nie. "Die spieël?" Toe buk
sy vorentoe en met dié begin sy
vreeslik vinnig trap en sy stoot die
linne so vinnig aan dat dit bondel
onder die naald.

(p. 53)

Selfs die kind voel hieruit aan dat iets skort, daar-
om is haar gedagtespraak net daarna ironies:

Dina Swart was sommer 'n ou skinderpot.

(p. 53)

Verder móét die borsspeld, wat haar pa as geskenk aan
haar ma gegee het nadat hy "so lank weg was na die
vendusie toe" (p. 53), volgens Lena 'n geskenk uit
liefde wees. Tog moes Lena haarself oortuig:

Dit wás lekker in ons huis en Pa wás
lief vir Ma; hy was vreeslik lief vir
Ma, lief, lief.

(p. 53)

Daarom is die trane in haar ma se oë, as sy na die
borspeld kyk, "uit blydschap", en sy dra nie die
borsspeld nie, "want sy mors nie sommer haar goed
op nie" (p. 53). Fyn suggestie hier is dat bg.
verklaring duidelik gekoppel kan word aan latere

onthullings i.v.m. die ma se karakter: sy mōrs nie
sommer haar goed op nie:

Ek kan nie ons stoof so laat oopstaan
nie; dan sal die wit enemmel uitmekaar
bars en pikswart brand, en buitendien,
waar loop jou kolerekening heen as jy
net vir 'n aandete so 'n vuur pak?

(p. 57)

Soos in "Venesië agter 'n bruin gordyn" is die skyn tog
nie vir die kind genoeg nie. Die waarheid van die
syn dwing haar om Dina se raad te volg en in die boom
te klim vanwaar sy die vrou met die geel hare se huis
kon dophou. Tog klim sy nie hoog genoeg nie en kan
sy dus niks sien nie, juis omdat Dina 'n liegbek mōët
wees. Dit bly egter maar 'n uitstel van die waar-
heid en 'n gryp na die laaste strooihalm wat die skyn
bied:

As jy my wil vra bly daar nie eens
mense in die huis nie.

(p. 54)

Sy kan die syn egter nie ontkom nie, want haar ge-
dagtes word eindelik weer deur die synsdinge ontnugter
soos:

Hy het mos vir my en vir Ma.

(p. 54)

Ontvlugtend slinger sy haar dan in 'n skynwêreld van
huis-huis, en in hierdie kostelike kinderspel sit die
ironie, want alles wat sy sê, is juis nie so in die
syn nie. Die man in haar skynwêreld

... kom elke aand by die huis eet en
dan bly hy die hele aand by ons

en die Lena van die skynwêreld

... sal seker die ster wen

want Dina Swart

... vertel te veel leuens.

(p. 54)

Haar gedagtes sit egter binne die skynwêreld vasgevang in die werklikheid, want ook hier maak sy van Dina se onthulling melding, en dit motiveer haar om tog maar te kyk of sy nie nog hoër op in die boom kan kom nie. Die oomblik van waarheid kom reeds nader wanneer sy moet erken:

Dan is daar nog 'n mik
en sy kapituleer reeds:

Waarom kom snuffel sy in bome rond,
steek haar neus in ander se besigheid?
(p. 54)

Wanneer sy self die huis sien, is die feit deel van die waarheid wat die illusie afkraak, en die konflik in die kindergemoed word treffend weergegee: die huis se tuin is "sommer slordig", maar die glasdeur is darem mooi... "As mens hierdeur kyk, sowaar..." Laasgenoemde woorde is en wens en vreesgedagte voordat die volgende kraak in haar skynwêreld verskyn - die vrou met die geel hare bestaan tog ook, want sy vervul 'n sinsaksie: sy kam haar hare. Tog soek Lena die rede vir hierdie verskyning van die vrou buite die syn: sy verbind die vrou met die Lorelei-verhaal en verontskuldig haar pa daarmee, want die vrou is:

... nes die vrouens van die see.
Hulle kam ook hulle hare so en hulle
sing en dan lok hulle die mans in die
golwe in.

(p. 55)

Die snelle verloop van die gebeure in hierdie stadium van die verhaal laat die spanning steeds hoër laai; onthulling vind teen 'n steeds groter tempo plaas en daarmee saam die verbrokkeling van Lena se skynwêreld. Haar wanhopige verweer teen die bekende klank van hul

aankomende motor, "Baie mense ry hierlangs Elands-heuwel toe"¹, is maar woorde om haarself mee te oortuig. Dit is nou nie meer genoeg nie, en dit word 'n smeking om die skyn syn te laat wees"

En as hy klaar gekoop het,
sal hy reguit huis toe gaan,
reguit. Laat hy verbyry,
asseblief tog.

(p. 55)

Alles moet in hierdie eindpoging om h  ar waarheid in die werk gestel word, en ironies bid sy 'n tower-formule, en in haar wanhoop weet sy: "As ek net die ster gehad het..." (p. 55). Hiermee word, in die lig van die simboliek van die ster, gesuggereer:   s sy maar die waarheid gehad het, dan sou dit nou wees soos wat sy dit wil hê. Maar sy besit nie die waarheid nie, en wanneer haar p   openlik toenadering by die vrou soek ("... vryf haar hare so eenkant toe" p. 56), stort haar laaste verweer teen die syn in duie.

Tot op hierdie tydstip word die gedramatiseerde goed volgehou in die vertelwyse van die verhaal, en die oorgang tot indirekte verhaal ná die val van Lena uit die boom, kan geregverdig word deur die gebeure binne die verhaal. Lena het "opgetree" in die eerste deel van die verhaal, maar met haar val het 'n ingrypende ding gebeur, en toe sy bewusteloos was en nie langer kon "optree" nie, het natuurlikerwys 'n tyd verloop wat later, wanneer sy weer tuis is en weliswaar nie

1 Hierdie beestekopery skakel natuurlik ook met die lang ruk wat haar pa vroeër weg was na 'n vendusie toe - die borsspeld-episode.

dinamies optree nie, deur haar verhaal kan word - òf in antwoord op vrae van haar moeder òf in haar gedagtestroom.

Die kind staan nou in die volle lig van die syn, en die kontras tussen haar eie omstandighede en die atmosfeer in die vrou se huis, "so lekker warm"¹ (p. 56), motiveer enersyds haar pa se optrede en bring andersyds konflik in die kindergemoed, want hierdie vrye, onbekommerde manier van doen waarmee sy in die vrou se huis kennis gemaak het, is inderdaad 'n aantrekliker syn as dié van haar eie huis. Die keuse tussen waarheid en leuen kom finaal met haar ma se vraag:

Dan wás dit lekker daar, Lena?"

(p. 57)

Deur Lena se gedagtestroom word die ironie van die syn onthul:

Ek wou mos nie pannekoek gehad het nie,
ook nie wors nie. Ek wou glad nie daar
bly in daardie huis nie.

(p. 57)

Tog het sy in werklikheid byvoorbeeld daardie huis se pienk lampkap met die valletjies met tant Alie se kerkrok geassosieer en dit uiteindelik in verband gebring met die ster, die onbereikbare:

En die wyse manne het 'n ster gesien,
en hulle het agter die ster aangegaan,
'n pienk ster met blink kraalkantjies.

(p. 58)

Ook die plesier wat haar pa en die ander vrou ter

1 Hierdie woorde kan ook in oordragtelike sin verstaan word.

wille van Lena gemaak het en haar maag wat "seer was van al die lag" (p. 59), is in stryd met haar antwoord aan haar ma. Teenoor die aangename dinge wat sy 'n wyle ervaar het, kies sy dus tog haar ma se huis waar alles netjies en korrek maar koud is. Sy kies die "prosaïese" ma, die ma met die "pikswart hare en 'n blas vel" (p. 60). Die verbondenheid met haar ma, die vertroude, wat gesuggereer word met: "altyd as sy sleg voel..." (p. 60), bring die kind tot aanvaarding van die syn enersyds, maar dit bring haar ook tot die besef dat sy ter wille van haar ma nooit vry van die leuen sal wees nie:

"Nee!" roep ek uit en sit regop, "dis naer daar en vuil!"

(p. 60)

Lena hê leer onderskei tussen syn en skyn, maar in die syn bly sy afhanklik van die skyn. Daarom ruk sy die haak waaraan die ster (simbool van waarheid) moes hang, uit die muur. Die diepere inhoud van die verhaal kom sô los, naamlik: die onvolmaakte syn van die mens wat vasgevang is in 'n skynlewe, al leer jy ook die onderskeid tussen syn en skyn ken.

Soos in "Venesië agter 'n bruin gordyn" is daar ook 'n anti-romantiese ontnugterende element in "Die Betlehem-ster", maar in lg. verhaal is dit verdiep tot ironie en die verrassende slot bring eerder gelate aanvaarding van die syn as versoening of uitkoms.

Hoofstuk 4

Paradoks en ironie in die ontginning van syn en skyn in Winterreis

In hierdie hoofstuk sal dit blyk dat die probleem van syn-skyn kan sentreer rondom die verskynsel van die paradoks. Die paradoks is in wese skyn: "skynbare teenstrydigheid"¹. Dit vertoon ook duidelik aantoonbare raakpunte met die ironie, trouens

Irony is a form of paradox.²

Om die ironie sterk te laat spreek, gebruik Henriette Grové die paradoks, wat evokatief en nie beskrywend nie, in Winterreis werk. Dit probeer nie verklaar nie, maar met die paradoks word die onversoenbaarhede in die lewe eerder in 'n kringloop gekonkretiseer as konvergerend na 'n punt. Ironie werk juis met die onversoenbaarheid van "appearance and reality"³.

Die preokkupasie met syn en skyn skakel by Henriette Grové ten nouste met 'n sekere ontginning van die dood. Reeds in "Dood van 'n maagd" uit Jaarringe kom dit na vore by die besinning oor 'n verwikkelde saambestaan van goed en kwaad⁴. Ten opsigte van die die syn en die skyn in die aangesig van die dood bied die drie vertellings uit Winterreis by uitnemendheid

1 Kritzinger en ander Verklarende Afrikaanse woordeboek (p. 457)

2 Muecke D C Irony (p. 22)

3 Ibid. (p. 32)

4 In dié verband vind ek 'n skakel met die bundel kortverhale van Chris Barnard, nl. Duiwel-in-die-bos; dit sal in 'n volgende hoofstuk behandel word.

illustrasiemateriaal. In die onderhawige hoofstuk sal die paradoks en ironie se stem in die konkretisering van 'n bepaalde tydskonsepsie beskou word, en ook hoe 'n lewensverweer en 'n valse begrip van lewe daardeur gesien word.

4.1 Die tyd as onontkombare mag

Henriette Grové se tipiese procéd  is dat sy deur die ironie die skyn ontmasker en sin uit die syn haal. Dit gebeur ook in "Winterreis", waar die parallel, kontras en paradoks ingespan word in hierdie singewing van die syn. Die skryfster plaas naamlik twee vroue (uit verskillende geslagte van 'n familie) se synervaring parallel naas mekaar. Die futiliteit van die syn word hiermee gedemonstreer in die lig van n g 'n parallel, naamlik die werking van syn en skyn. Terselfdertyd word  n die vroue  n syn en skyn gekontrasteer, en daardeur word die onontkombaarheid van die syn gedemonstreer. Die skyn van die syn word finaal ontmasker wanneer beide pole van die geslagte se synsbeleving aan die kaak gestel word as skyn. Dit gebeur deur die sweepslag van die paradoks:

Kriptiese, onbevatlike paradoks.
Tyd lei tot die dood, maar word dan
deur hom opgehef.

(p. 87)

Vir Anna Amehlia was dit die

... dood wat 'n lus maak van die tyd
om wat syne is, vas te vang.

(p. 17)

Die onomstootlike synsfeit dat tyd dood bring, het vir haar uit haar grootmoeder se geskiedenis geblyk.

Daarby was die geskiedenis as 't ware al wat die dood

en die tyd vir die mens agtergelaat het:

Geskiedenis is tog die moeisame byme-
kaarmaak van dit wat die tyd agter-
gelaat het: brokkies en stukkies in-
ligting wat soos opdrifsels kante toe
spoel.

(p. 9)

Uit eie ervaring en kennis het Anna Amehlia ook die
(ingeskape) orde van die syn aanvaar:

In die begin is gesê: Laat daar dag
wees en nag. En opdat daar geen mis-
verstand kon kom nie, is die ronde
son gedraai. Die dag was helder en
sy ure het verbygegaan in die lig.
Snags weer was die uitspansel swart.
Daar was orde, reëlmaat en sisteem.
Dae maak weke, dan maande en so
seisoene, al is hulle armoedig.
Wanneer 'n kind gebore word, is hy
buite weste, maar die tyd bring gou
verandering.

(p. 33)

Maar méér nog:

Kinders en kleinkinders bind jou aan
die jare wat moet kom en so verveelvoudig
hulle jou bestaan.

(p. 69)

Hiérin het ons te doen met 'n sekere verweer teen die
syn, en die skryfster gebruik weliswaar drie geslagte
om hierdie feit te illustreer: die grootmoeder in
wie se bestaan "net die een waarheid: geboorte" (p.
28) was¹; die kleindogter, Anna-Amehlia, en haar
kinders. Dit is egter ironies dat haar jongste kind
'n idioot is, en dit plaas 'n vraagteken agter

1 Ten spyte van haar "afwesigheid" uit die harde syn
deur 'n skynvolmaaktheid van die Europese leefwyse,
is sy telkens teruggeruk tot die syn deur nóg 'n
geboorte op die nuwe bodem.

die mens se verweer teen die tyd:

Asem sonder lewe en bestaan buite
insig om, 'n dooie...

(p. 84)

Aan die ander kant vind ons hier ook 'n belangrike illustrasie van die verweefdheid van lewe en dood. Saam met die geboortes het trouens ook in die ou vrou se lewe die sterftes gekom en gegaan, sodat geboorte en dood sinoniem geword het. Verbande word byvoorbeeld gelê deur die "soveel geboortes" (p. 28), wat die "soveel dode" ('n uitroep wat meermale voorkom) eggo en selfs met die "baie note"¹ van bladsy 15 skakel deur die een "vals" noot (p. 34), nl. die idiotekind, wat 'n "vals noot" in die verweer van menslike voortplanting teen die tyd was. Selfs die "dubbeldood" (p. 22) en die "dubbeldeur" van die geboorte (p. 28) eggo mekaar. So laat die geslagte, geboortes en dood die tye ineenvloei:

Tyd en tyd! Hoe onderskei?
Beeld skuif opties bo-oor beeld soos
'n spieël wat newespieëls weerkaats.
Refleksie in refleksie in refleksie.
Ouvrou, jongvrou, kind.

(p. 56)

In haar besinning oor derglike sinsfeite, word Anna Amehlia die belangrikste karakter in die verhaal, en haar bemoeienis met die sin van die tydsverloop word gemotiveer deur die geboorte van haar idiotekind. In die kind met die "leë kop" het die tyd hom gemanifesteer as iets wat bloot aanbeweeg. Die tyd

1 'n Verwysing na die klavier, wat deur soveel verskillende mense op verskillende wyses gehanteer is.

... vra niks, gee niks, swaai monotoon
van links na regs of tik egalig om jou
pols.

(p. 37)

En wanneer die kind, wat 'n pop agter haar aansleep,
terselfdertyd vrou word, "pleeg die tyd self verraad"
(p. 79). Die wortel van hierdie beleving van ver-
ontregting blyk duidelik wanneer die parallel daar-
van by die ouma raakgesien word. By die ou Anna
Amehlia is dit die taal wat verraad pleeg ("As die
taal self jou verraaai" p. 45).

Woorde is ankers wat die mens bind aan
sy aarde, simbole wat hy gebruik om te
begryp.

(p. 45)

Maar vir haar as immigrant was die moedertaal ontoe-
reikend in die nuwe land. Die taal was geen middel
meer om haar aan die syn te bind nie, omdat die mense
haar taal, Duits, nie almal kon verstaan nie. Albei
vroue skyn weg te skram van die syn.

Die ouma neem die toevlug tot haar boeke:

Hulle woorde maak tog sin en die feite
is klaar gesorteer. Die bestaan was
georden in die bladsye.

(p. 57)

Wanneer sy in hierdie skynwêreld ontsnap het, het die
synstyd nie saak gemaak nie:

Wat daarvan as dit al later word en die
boek al swaarder?

(p. 57)

Deur die tragiek van haar eie bestaan kon sy haar
juis in die tragiese uiteinde van byvoorbeeld Tsare
inleef en daarby die voldoening smaak dat dit haar
nie raak nie: sy kon die smart verstaan, maar het in

die skynwêreld onbetrokke gebly. Selfs haar eie verlede kon vir die ou vrou as toeverlaat dien:

Dan maar die verlede as enigste toeverlaat, veral vir 'n ou mens, want dit was verby en daarom onaantasbaar.

(p. 70)

Saam met die verby-wees van die verlede het ook die vervaging daarvan deur die tyd en afstand meegehelp tot die skep van 'n skynwêreld. So het die ouma byvoorbeeld nooit werklik die dood in Duitsland ervaar soos in Suid-Afrika nie:

... ten minste nie van naby nie, net 'n "alten Friedhof"- dood soos 'n gelukkige kind dit ken.

(p. 25)

Juis daarom was dit vir haar maklik om die ingrypende mag daarvan in haar syn te kontrasteer met 'n soort dood sonder angel van die skynwêreld:

As jy daar sterf, het hulle jou diep in die geurende aarde weggelê en dan het die klimop gekom en daaroor gerank, blou en pers van blomme in die somer, nog grasgroen selfs in die donker hondsdae van Desember. So is die sterwe self sag gemaak, en gemaklik, diep toegesmoor deur 'n oorvloedige groei.

(p. 24/5)

Die herinnering aan die smartlike dood van 'n suster, wat in hierdie skynwêreld disharmonie kon bring, kon bloot op die rekening van die synswêreld geplaas word, sodat die skynwêreld "skoon" kon bly. Hoewel Marie dus in werklikheid in Duitsland gesterf het, was die ou vrou in Suid-Afrika oortuig:

... hier het sy smartlik gesterf aan kraamkoors.

(p. 25)

Ook die kleindogter, Anna Amehlia, se aanvanklike verweer teen die syn was die aangryp van 'n skynwêreld, maar die

Klein skuilinkies wat sy opgerig het
om veilig te wees, het net so padgegee
(p. 48)

voor die werklikheid van die syn. Reeds in hierdie stadium in haar lewe is daar sprake van haar begeerte om die tyd as 't ware terug te draai:

As sy haar tog net terug kon neem weer
in haar eie liggaam soos dit was voor
die rampspoedige geboorte, om haar daar
te voed en te sterk en veilig te hou
tot in lengte van tyd. Knikkertjie
knik! Bewaar die pand dat geen mot
of roes ooit daarby kom nie.

(p. 49)

Haar begeerte om die groter wordende idiotekind se geboorte vir ewig te ontken en die kind sodoende van die gang van die tyd te vrywaar, was natuurlik onmoontlik, want in die syn het "die tyd geen barmhartigheid" geken nie (p. 49). Die syn moes dus ontken word. Daarom neem sy die kind na 'n vrou wat met 'n spieël gesond maak:

... sodat die niks tot iets kan stol,
onbegrip begrip word.

(p. 75)

Haar mislukte pogings om uitweë teen die syn te soek, kulmineer dan in haar vertrek na Europa:

Sy sou die verlede inhaal.

(p. 54)

Sy wil dus nie alleen die werklikheid transformeer nie, maar sy wil in die synstyd teruggaan:

As 'n mens dan teruggaan, kon daardie
doeie stof nie weer beweeg en die tyd
sin maak nie, al is dit vir een kort
oomblik?

(p. 37)

Die kardinale verskil tussen die ou en die jong Anna Amehlia lê dus in die volgende woorde wat direk na die vorige aangehaalde gedeelte gevind word:

Die Oувrou het nooit teruggegaan nie.
(p. 37)

Die ironie is daarin geleë dat juis die "ken-en-weet-geaardheid" (p. 54) van die jong vrou haar dwing om haar skynwêreld te ondersoek. Sy wou na Hofburg gaan om die beeld, wat deur haar ouma aan haar voorgehou is, self te peil, "want dit wat is, is" (p. 37). Daardeur word die skyn as sodanig egter blootgelê en verkrummel die verweer.

Tydens die vlug na Europa word oënskynlik werklikheidsgestalte aan die teruggaan in die tyd gebied, want

... die straler, gesuspendeer deur sy
eie speed, in opposisie met tyd en
ruimte
(p. 50)

bied die valse hoop dat dit tóg moontlik is om die syn ongedaan te maak:

Tyd was tog beweging en soos sy dit
had, altyd aan, vorentoe. Maar nou
gaan hulle terug, ewe vinnig. Kon
hulle dit - die tyd nie so fnuik, dit
uiteindelik inhaal nie?
(p. 52)

Binne die syn van Europa word die skyn finaal blootgelê. Die deftigheid van die Habsburgers in Hofburg se kasteelgrafkelder is

... baie blink en deftig: groen
basaltsarkofae of swart marmer met
goud - koninklik, luuks. Maar tog
dood, onherroeplik.
(p. 67)

Ook die ironie van Marie se sterwensomstandighede dring tot Anna Amehlia deur; die kerkklokke wat die "heerskappy van die vlees" bevestig, word verloën saam met Marie se sterwenswoorde: "Ek kan nie nou al doodgaan nie", want onmiddellik daarna sterf sy werklik (p. 68). So word die skyn van die wit eselhoutkis, wat "jeugdig vertoon" het en "asof onaange- raak", ontmasker wanneer Anna Amehlia jare daarna tevergeefs by die wit steen versekering vir die skyn- werklikheid gaan soek. Hierdie versekering kry sy nooit nie, want:

In Duitsland maak ons die graftes gelyk
ná veertig jaar, behalwe as opnuut
daarvoor betaal word.

(p. 85)

Ook haar man, een wat "vrede gemaak het met die sterf-
likheid", verstaan:

... na veertig jaar beteken die dood
gewoonlik nie meer veel nie.

(p. 85)

Anna Amehlia moet dus nie sinsfeit aanvaar dat dit
uiteindelik

Net maar 'n kwessie van tyd

(p. 87)

is en

Niks en niemand ontkom aan sy tyd nie:
(p. 83)

Die dood was 'n feit en die tyd onont-
kombaar, net 'n skakel tussen wees en
nie-wees.

(p. 85)

Die begrippe dood, lewe en tyd word daarby só vervleg
dat dit byna sinoniem is:

Lewe was tyd...

(p. 35)

... dood en tyd 'n gruwelike tweeling
met aparte ledemate maar met een hart
wat voed, 'n saamgeskape Siamese paar.
(p. 87)

Die geïdealiseerde lewe, wat deur die verloop van tyd
en a.g.v. die onkontroleerbaarheid daarvan (vanweë die
ruimtelike afstand) vir die ou Anna Amehlia gegroei
het, word dus ontmasker deur die persoonlike besoek
van haar kleindogter aan Duitsland. Die jong Anna
Amehlia besef daar: die tyd bring van meet af aan
die dood, want die lewe is

... noodlottig aan sy tyd gekoppel, want
van voor sy geboorte nog sterf sy selle
al, en al haal hy later selfstandig asem,
is dit net 'n kwessie van tyd tot hy sy
gees uitblaas.

(p. 86)

'n Volgende insig volg bogenoemde snel op deur die
opmerking van die man in die tipiese Grové-verras-
singslot:

Vir hulle wat dood is bestaan geen
tyd nie.

(p. 87)

Met hierdie begrip word die onontkombare mag van die
tyd geloën, want juis wanneer die tyd skynbaar seëvier
(in die dood), word sy mag hom ontnem en is die
gestorwenes.

... vir altyd en altyd buite die tyd.
Kriptiese, onbevatlike paradoks. Tyd
lei tot die dood, maar word dan deur
hom opgehef.

(p. 87)

Ook Anna Amehlia se hoop op die syn van die skyn word
vernietig, want dit is nie die teruggaan in die tyd
wat die tyd ophef nie, maar voortgang van die

lewe self¹:

Dwase skepsel, sy wat haar hoop vestig
op 'n grafklip en selfs sesduisend myl
ver kom om dit te soek, net asof dit
die tyd kon ophef.

(p. 88)

Met die valse hoop op 'n grafklip ontbloot, kon Anna Amehlia haar, ondanks die sterflikheid, met die warm lewe in die tyd versoen: haar hand, wat mordsdood teen die koue grafsteen was, word beeld van haar self wanneer dit deur haar man se lewende asem warm geblaas word:

Sy voel hoe die lewe stadig terugstroom.

(p. 87)

Hier word "lewe" dus meerduidelik gebruik, want dit stroom nie alleen in haar koue hand terug nie, maar deur haar: met die volle wete van die syn draai sy nie haar kop weg van haar man toe hy haar soen nie.

4.2 Verweer teen die onvolkomenheid van die syn

Sowaar, wat die lewe aanbetref, was
die mens 'n selfbedrieër. In die
lug is 'n voël tuis, en 'n vis ken sy
plek in die see. Selfs 'n hond baken
sy veld af, maar hy, mens leef net op
aarde, 'n kaalgat sukkelaar.

(p. 131)

In "Haar naam was Hanna" word die skynbare syn as stramien vir verweer teen die onvolkomenheid van die syn gebruik. Die verskillende synslae van die verhaal bring veral die selfmoordgedagte onder die soeklig, nl. dié van die ou vrou in die tehuis, dié van

1 Vergelyk die feit dat lewe van die begin af op die dood afstuur en juis nādoods buite die tydsmag is. (Vorige aanhalings)

Hanna van Graan, en Alethea se lewensloop wat verstrengel is met 'n selfmoord-jeugervaring.

'n Vroulike derdepersoonsverteller bring die lewensloop van Alethea te berde, nadat lg. heftig gereageer het by die bespreking van die selfmoord van 'n ou dame in 'n tehuis. In dié vertelling kry ons te doen met karakters midde in die onvolkome syn, met 'n behoefte aan verweer daarteen.

Reeds as kind met 'n stiefpa was Alethea

... nooit besonder tuis in die wêreld nie,
waan sy haar nou buite hom, sien sy hom
eintlik as vyandig teenoor haar.

(p. 104)

Daarom wend sy haar tot 'n "pop wat dateer uit haar eie pa se tyd" (p. 104), want hierdie restant uit gelukkige jare moes dien as 'n soort verweer teen die syn van "armoede en sukkel". Dit staan ook "onaantastbaar op 'n hoë rak, en juis daarom wil sy haar daarmee identifiseer:

Hare, haar eie, syself soos sy wou wees.

(p. 104)

So vreemd was die kind, Alethea, aan die syn, dat sy aanvanklik alleen teenoor hierdie element van die skyn liefde kon betoon, veral as die syn haar bedreig:

Sy druk dit teen haar vas in 'n onweerstandbare opwelling van liefde, soen haar verfrooi lippe byna asof sy haar tot lewe wou besweer.

(p. 105)

Identifikasie met hierdie "skynmens" bied Alethea ook geleentheid om 'n skynselfmoord te pleeg bloot deur die pop in die vuur te gooi. Dit was reeds haar tweede skynselfmoord, want Hanna, 'n meisie wie se ongemotiveerde selfmoord deur 'n ruitser by die skool bekend gemaak is, het vroeër ruimte vir identifikasie gebied:

Omdat sy met geen werklikheid rekening
hoef te hou nie, behalwe die van die
dood, neem haar verbeelding 'n vrye
vlug.

(p. 102)

Alethea soek dus verweer teen haar ongelukkige syn in
'n skyn-selfmoord, maar haar magteloosheid om die syn
te ontkom, blyk na die pop-episode, toe sy uitskreeu
dat Hanna stief is:

"Hanna was stief. Sy was stief. Stief!"
Sy slinger die woorde in die lug in asof
sy dit ook aan die brand wou steek, maar
as haar uitdaging teen die kombuismuur
slaan, kom net 'n dowwe eggo terug:
"Stief! Stief!"

(p. 106)

Op die vlak van die nāewe is dit gemotiveerd dat die
eggo 'n speletjie inisieer:

'n Baie snaakse geluid - nā die mal ge-
skree die sagte koggel: "Stief!" Sy
probeer dit weer. Ook ander woorde.
Sy het dit nooit vantevore opgelet nie:
"Stief, stief." En: "Hanna." Selfs
haar eie naam. Haar roep word 'n speel
met klank en weerklank. Die hewigheid
van so-ewe ontbreek, en as sy nou huistoe
stap, is sy kalmer.

(p. 106)

Alethea wou haar dus met Hanna ook identifiseer, want
Hanna was 'n mens wat werklik selfmoord gepleeg het.
Daarom "laat" sy Hanna "stief wees". As kind het
sy die skyn ingespan om as 't ware die stief-syn te
vernietig:

... haar pop was gaar, en die meisie self
is nā 'n paar dae begrawe.

(p. 106)

Tog is die onvolkomenheid van die syn nie hiermee be-
sweer nie. As student kom die skande van haar moeder
se verslawing aān drank oor haar. Hoewel dit nie

rugbaar was nie, het dit tog die essensie van die pop, wat na die verbranding oorgebly het, teruggebring:

...blou albastertjies met swart pitjies
binne-in, kyk in die vuur in, in sy hart.

Daarom word haar klasmaats se oë (p. 105)

... die kraalblink weet van die glas-
kykers wat selfs die vuur oorleef het.

(p. 108)

Ook die Hanna-skim herleef wanneer die student, Alethea, se gewoon-syn bedreig word:

Sy het toe nog nie aan Hanna gedink nie,
ten minste nie bewustelik nie. Maar die
dag toe sy meen sy verwag 'n kind, het
sy die oggend weer onthou toe die ruiter
na die skool aangejaag gekom het.

(p. 109)

Hanna "het dit gehad" en Alethea se vermoede omtrent haar eie toestand stel haar weer gelyk met Hanna, want ook sy "het dit gehad". Die betekenisverruiming wat die skryfster hierdie frase laat ondergaan, illustreer die aanpasbaarheid van die skynwêreld; die identifikasie met Hanna kan nog deurgaang, al gaan dit nie meer om stief-syn nie. Hanna se onbekende motief tot selfmoord word nou 'n ongewenste swangerskap. Tog is dit moeiliker vir die volwassene om in die wêreld van skyn te ontsnap:¹

Alethea sluit haar oë en probeer 'n
voorstelling maak: 'n opstal, bome en
'n pomp, maar omdat sy dit nooit ge-
sien het nie, bly die beeld vaag. Ook
die meisie self. Sy's vir haar net 'n
naam. Dieselfde met Hanna se geliefde.
Sy, Alethea, weet niks, ken alleen haar
eie gesig en haar eie sielige verhaal.

(p. 111)

Die enigste manier om aan die syn te ontkom, blyk dus

1 In hierdie verhaal blyk die kind natuurliker met die skyn om te gaan in teëstelling met "Venesië agter 'n bruin gordyn" waar dit volwassenes is wat die skynwêreld as voldoende aanvaar.

vir Alethea, die volwassene, die selfmoord van die syn te wees, daar die skyn-selfmoord onvoldoende was. Die verbranding van die pop in die skynselfmoord gaan dus nou oor in 'n ander verbranding: dié van die syn:

As die lewe so met 'n mens werk, kan jy
hom in sy maai brand, al sterf jy saam
met hom 'n roggeldood.

(p. 113)

Hoewel sy hierdie oënskynlike "reg" om die syn te beëindig nog gehad het, was dit nie nodig nie, omdat die syn self die swangerskap as skyn uitgewys het: geen ontvangenis het plaasgevind nie.

So het daar 'n "patroon"¹ teruggekeer in haar lewe en het sy die organisasie van die syn aangegryp as enigste verweer "teen die verwarring wat die bestaan was" (p. 119). Ook dié patroon was egter geen waarborg vir 'n volkome syn nie, want

Haar liggaam, wat haar baie jare getrou gedien het en wat sy met gereelde oefening en 'n verstandige dieet in sy plek gehou het, draai teen haar.

(p. 117)

Die liggaam van die syn pleeg as 't ware "verraad", soos die tyd en die taal in "Winterreis," want deur

1 In "Haar naam was Hanna" kom die begrip "patroon" meer as een keer ter sprake, byvoorbeeld ook op p.133: Met haar dink het sy afstand en tyd oorbrug en 'n patroon probeer vind.

Vergelyk verder ook verwysings soos die volgende uit Winterreis: op p. 35 is byvoorbeeld sprake van die tyd wat "die vormlose lewe in patroon trek". Op p. 57 kom die patroon van die gelese geskiedenis ter sprake as verweer teen die syn, terwyl Anna Amehlia (ironies) selfs by die dolosse van die toordokter bid: Here laat hulle asseblief 'n patroon maak.

(p. 77)

haar laat swangerskap trek sy ongevraag die aandag van 'n ander man op haar - juis een wat glo: "Die lewe is 'n bokker" (p. 122). Hāār siening dat dinge "reg" moet wees - "en daar moes 'n definitiewe patroon wees" (p. 116) - het die oortuiging gebring:

As daar onbetwisbare wetmatigheid was in iets so eenvoudig soos 'n driehoekige figuur, hoeveel te meer in die ingewikkelde meganika van die mens se bestaan van dag tot dag?

(p. 117)

Dit motiveer haar opstand teen die syn wat haar in 'n "nuwe patroon" (p. 117) indwing. Hierteenoor het die man die ingewikkeldheid van die lewe aanvaar, trouens

Lewe was vir hom 'n konstante probleem, en alle lewensverskynsels het hy met belangstelling betrag.

(p. 118)

Daarby het hy geloof gehad in die vermoë van die mens om die lewe te manipuleer (p. 122). Om so te kan "baas" word van die lewe, het egter vir Alethea ook baasskap oor die dood ingehou:

As jy baas word oor die lewe, kan jy hom mos na sy peetjie toe stuur.

(p. 122)

Ter wille van die "patroon" kon die mens dus soos Hanna maak, wat haar

... aan 'n balk moes ophang om selfs maar die skyn van orde te kry, al was dit 'n naamaak-orde van ledemate wat in die dood tot rus verstrak het.

(p. 122)

Dit is ironies dat die mens tot synsorde juis 'n skyn-orde ("namaak"-orde) moet aangryp.

Verdere ironie kom tot stand deur 'n greep uit die lewe waaruit die gebrekkige houvas van die mens op

die syn blyk. Alethea beleef plotseling hoe die skyn die syn kan oorneem sonder dat sy daar enige beheer oor het:

Die plafon sak en styg. Swaartekrag gee die gees en materie stroom die ruimte in. Haar vingers laat los en sy sak neer in 'n hoop. Tyd staan ook stil, dwing selfs terug, want haar ma is by haar.

(p. 123)

Die toevlug wat die mens tot ordening in 'n patroon neem, blyk dus ook onvoldoende te wees, blote skyn, iets wat nie kan stand hou teen die ingrype van die syn nie en daarom kan "die mens... nie wen nie" (p. 124). Tog moet die mens kan "regop bly" (p. 132). Al was die mens in sy armsaligheid 'n selfbedrieër in die syn, kón hy tog baas bly deur die dood self te bewerk:

Hierdie lewe, vermangeld en 'n chaos! Ek sal hom wurg of afbreek, sy pit opbrand en dit wat hy is in die aarde intrap. Teen sy uittartbakkies stel ek die dood, self toegedien, en bewerk so 'n balans. Ek betaal vrees met vrees, pyn met erger pyn en angs met doodsangs. Laat die dood sing, want hy is my wapen en my skild. Met hom kan ek my naaktheid pantser. En dan roep ek my teenstander uit tot die stryd.

(p. 131)

Dit is paradoksaal dat Alethea, wat juis die skyn (skynselfmoord, skynorde) as verweer teen die syn aangryp, in die aangesig van die dood weier om haar oë toe te maak, toe sy "soos 'n mummie" op 'n draagbaar drie verdiepings se trappe afgedra word - dit nog ten spyte van haar hoogtevrees. Deur te kyk, wil

sy juis vashou aan die werklikheid:¹

O nee, sy sou kyk, die hele pad af,
haar oë wyd oopsper in die veertig
watt se skemering. Die pop het in
die vlam gekyk en haar oë het ontkom
en bly kyk.

(p. 127)

Sy word s6 weer die pop in die vlam en 'n poging tot
selfhandhawing:

Solank jy jouself net handhaaf al is
dit die end.

(p. 132)

Selfmoord het ten slotte ook vir Alethea ingehou

... 'n moord van die self en die liefde,
'n moord wat oor jare strek.

(p. 132)

Deur haar toevlug tot die skyn moes sy keer op keer
weer selfmoord pleeg:

Hanna was al jare dood. Sy wat Alethea
was, het haar keer op keer uit die ver-
getelheid opgeroep net om haar tot nog
'n dood te veroem. Sy het haar verbrand

1 Vergelyk Vestdijk S De glanzende kiemcel:

... hoe pregnanter de uitdrukkings-
wijze, hoe meer het visuele, het zicht-
bare uit zichzelf, dus zonder dat de
schrijver er verder moeite voor behoeft
te doen, zijn macht zal doen gelden: en
dit is ook niet meer dan begripelijk,
want de zichtbaarheden in deze wereld
zijn het groter houvast voor de mense-
lijke geest, het Archimedisich punt
buiten hemzelf, waar ook de taalkunste-
naar zich naar richten moet, wil hij
zijn uitingen een boventijdelijke en
boven-individuele draagkracht ver-
schaffen. Iedere objectivering in de
taal tendeert naar het zintuigelijke,
en dat het hoogste zintuig, het oog,
hierbij de leiding heeft, spreek vanzelf.

(p. 190)

in 'n vuur en haar seepsoda laat sluk.
Heel laaste en ergste van alles, 'n
naelstring losgeruk, sodat dit wat deel
was van haar, haar kind en dus haarself,
groen nog, versmoor. Drie sterftes.

(p. 130)

So het sy die verkiesliker synselfmoord van Hanna
versmaai ("Hanna was slim" p. 132) en word sy eers
deur die omstandighede van die ou vrou se selfmoord
verplig om "enduit te dink" (p. 136). Die osriem,
waaraan Hanna "langer as veertig jaar al swaai" (p.
135), word dan losgemaak en sy sien die "lewe wat is
soos hy is" (p. 135)

Vir Alethea, wat gewoon was om die skyn as verweer
een die syn in te span, lyk die naakte syn na
"join-ery en oorloop" (p. 135): die ou vrou, altyd
gesteld op haar uiterlike, het die skyn totaal afgelê
vóór haar selfmoord. Daarvan getuig die tande voor
haar bed in 'n bakkie, haar borsrok en haar vals
haarstukkies (p. 134). In die syn het sy dus ook vir
die skyn van sekere middele gebruik gemaak - haar
vormlose figuur is met 'n borsrok in toom gehou en
haar kaal kop is met 'n haarstuk verdoesel soos wat
die kunstande die skyn vir die ingevalle mond moes
bewaar, maar in die aangesig van die dood was daar
geen plek vir die skyn nie. Skynselfmoord blyk dus
finaal blootgelê te wees as ontoereikende verweer
teen die syn, terwyl die ware selfmoord finaal die
onvolkomenheid van die syn bevestig. Juis daarom
bring die werklike selfmoord Alethea ten slotte tot
'n bede om 'n volkome syn - nie meer

Ek krap met my naels in die stof, maar
ek is baa's

(p. 131)

nie, maar

Bid vir almal, want die mens is van
stof.

(p. 136)

4.3 Die skyn van die syn

Lewe? Ba boetie, hy spring jou onder-
deur, verneuk en verraaï jou, en sy
kierang braai nooit.

uit: "Wie onthou vir Kinna?"

(p. 153)

In "Wie onthou vir Kinna" kom die probleem van 'n valse syn sterk na vore. Soos Anna Amehlia in "Winterreis", stel Dirk hier sy hoop op 'n graf om daarmee die verwarde syn te ontrafel. Die sterlikheidstema word dus weer in hierdie verhaal aangedien deur middel van die verhouding syn en skyn, maar hier word die lewe self as skyn ontmasker - die lêwe "kierang" (p. 153), en daarby is dit ironies dat Kinna, beeld van die lewe self, vir die eerste keer die die blote begrip "kierang" by Dirk moes tuisbring, want uiteindelik kierang die lewe Dirk met Kinna se dood.

Vir Dirk was Kinna die lewe. Alles wat met Kinna in aanraking gekom het, het gelewe soos die prentjies wat hy altyd in swart en wit geteken het, soos die geel kleur, wat aanvanklik vir hom beeld was van iets wat die lewe wegneem. Geel, geassosieer met sy ma se geelsug, wat selfs die skyn van grimering bespot het - "die goue mombakkies slaan deur" (p. 47) - het saam met Kinna lêwe gebring, want:

Wat van sonneblomme en pampoene en 'n

appelkoos? Hulle is algar geel, en
ook die son.

(p. 148)

Ook die lig kon hy ervaar deur Kinna:

... die ligste, skerpste dag net asof
die atmosfeer brand.

(p. 154)

Die synsdinge het sy aanvaar soos hulle is en dit sin-
tuiglik waargeneem. Daarby het sy die synsdinge in
hul eie reg liefgehad: die koue byvoorbeeld:

Dessit maar dis koud. So ja, spring
op en af. Kom, ek blaas jou hande
warm. Suig hulle, dan voel jy hoe
die lewe terugkom.

(p. 158)

Dinamiese, sintuiglike woorde soos spring, blaas,
suig, voel, word deurgaans gebruik om die beeld van
Kinna te skep. Selfs die ys kon die mens se hande
nie permanent dood maak nie, want met die lewe weer
terug daarin, kon die koue weer sintuiglik waargeneem
word en "dis mos hoe winter voel. Teen jou wang en
op jou tong." (p. 158) Soos Kinna die winter lief-
gehad het omdat dit "steek dwarsdeur tot in jou murg"
(p. 159), het sy ook die somer liefgehad met sy wilde
papawers, wat hulle kon pluk, en die lente met sy
peerbome, wat bot sodat hulle kan "vergaan onder die
vrugte" (p. 159).

Dat Kinna die syn aanvaar het soos dit is, word
verder deur die dorsmasjienherinnering verbeeld. Die
dorsmasjien word beeld van die tyd en die dood, en
dit is opmerklik dat dit Kinna is wat 'n mielie, wat
nie dadelik wil ingaan nie, "binne-in die swart gat"
(p. 163) instoot. Die kontras tussen Kinna en Dirk
se belewing van die syn word skerp raakgesien: haar

genot oor die dorsproses, hoe "'n hele somer se groei" (p. 164) voleinding vind in die stroom mielies, die verbranding van stronke; Dirk se krampagtige vasklou aan die "winterbloue dag" (p. 164). By hom bring die synsgeluk die skyn dat die aarde aan hom behoort (Kinna geniet bloot die syn sonder besit daarvan), en hierdie skyn word deur Kinna self ontmasker.

"Jy het dan niks."

Wind, lug, blou. Sy hande is dolleeg.
(p. 164)

In Kinna moes Dirk die skyn van die permanente syn ervaar. Sy was "vol lewe..." (p. 142) "En toe is sy eerste dood" (p. 149). Die woorde van die winkelmisie waar Dirk na jare herinnerings gaan opsoek, is buite haar wete om so wāār: Kinna, wat aarde en aantrekkingskrag getrotseer het met haar fiets (p. 143) "kan dit vandag nie meer doen nie" (p. 143). Sy kan nie, want sy is dood. Die "Niks kan haar keer nie, niks" (p. 151) is totaal ongedaan gemaak deur haar dood en sintuiglik waarneembaar ontken deur die "vreemde luggie", want "Kinna het geruik" (p. 165). Ironies was dit juis sy wat hom hierdie synsuiteinde geleer het met die episode van die dooie voëltjie en die kat.

Voël vlieg teen 'n ruit - boems, dood, slap.

"Gooi dit weg, Dirk."

"Ek wil hom hou, sulke mooi donsveertjies."

"Gooi weg, dit sal sleg word."

Kat in die pad raakgery, drie dae gelede al. "Sies."

Bees vrek in die kamp. "Laai hom op die skotskar, maar hou julle neusgate toe."

Voël, kat, bees, Kinna - dwarsdeur die kis.

(p. 151)

Juis hierdie synsfeit van voortdurende verandering, dat "niks op sy plek bly nie" (p. 153), het Dirk misken en na Kinna se dood ontvlug in orde en sisteem. Soos in "Haar naam was Hanna" word die skyn van patroonmatigheid weer as ontvlugting aan die syn aangegryp:

Hy het sy dae so oorlopens gevul met sinteses dat sy slaap gestoor was met formules en diagramme. En alleen dan was hy gelukkig as hy by die sorgvuldige bereiding van 'n verbinding kristalle kon laat vorm: kubusvormig, heksagonaal... Hulle was so onaangeraak, so maagdelik met alle vuil agtergelaat in die loog. Met Röntgenstrale het hy hom verlustig in die innerlike samehang, die rooster van volmaakte orde - epitoom van nie-lewe.

(p. 156)

So het hy sy syn as hindernis ervaar in die lig van hierdie geordende dinge en wou hy net wêes. Tog kon hy nie ontsnap aan

Fluksie en wisseling, die onophoudelike metaboliese proses van die lewe

(p. 156)

nie, want

...as jou hare grys word by jou slape, laat die eensaamheid hom nie meer weg-filtreer nie.

(p. 156)

Ook die trotsering van die sterflikheid deur die geslagsdaad word ontmasker as skyn, want juis in die triomf van die vlees

... stort die vrugbaarheid, en dit wat hy was, man en baas, krimp terug tot 'n skamele na-oestros.

(p. 157)

Daarby, het hy later besef, is dit nie net die

Verwerplike vlees wat aanhou padgee
en sonder ophou sterf tot die finale
vergaan

(p. 157)

nie, maar ook die natuur was deel van die syn:

Soos die son op die plaat plante bak,
gee hulle 'n prikkelgeur af. Hy asem
dit diep in, breek selfs 'n stengel af
om van naby aan die blom te ruik:
salieskerp en onmiddellik. Maar nog
soos hy kyk, gee sowel die kleurkroon
as die groen waaierblaartjies pad.
Lewe skei nog 'n wyl taaierig af, maar
dit wat sel was, asemgehaal en gelewe
het, raak verlep en sal - dit weet hy -
uiteindelik slym word.

(p. 165)

By sy terugkeer na Kinna se wêreld moes Dirk aanskou
hoe die tyd oor die terrein gegaan het en dit leeg
gelaat het en dat al wat oor was, slegs die "hoop"
was, "van sowel mens as sy maaksel verlaat" (p. 145).
Hierdie "hoop" kan moontlik meerduidelik wees in die
lig van die positiewe slot, waarin Dirk vir die
eerste keer self die wese van die syn ervaar sonder
dat Kinna dit aan hom voorsê. Wanneer hy die blomme
aanskou wat wêl nog lewe en as 't ware die skyn van
die syn bewaar, is dit asof hy haar syn nog steeds
herken:

"Kinna," sê hy weer 'n keer met blydschap
en herkenning in sy stem.

(p. 166)

Hier kan 'n skakel gevind word met die begrip uit
"Dood van 'n maagd", nl.

Geen dood sonder lewe¹

Ten slotte is dit ook ironies dat Dirk se bewondering

1 "Dood van 'n maagd"
kortverhale (p. 147)

vir die lewe, wat hy aan Kinna verbind, juis dít is wat hom die ware wese van die syn laat miskyk. Eers wanneer hy die dood van Kinna aanvaar, kom hy tot aanvaarding van die syn.

Samevattend kan Henriette Grové se ontginning van die sterflikheidstema na aanleiding van Winterreis bestempel word as besinning op die lewe. Hierdie besinning het 'n positiewe klank, ten spyte van die wrang ondertone van die problematiek van lewe, dood en tyd. Die ontmaskering van die skyn speel 'n belangrike rol in die deurgronding van die wese van die syn. Muecke¹ se volgende woorde kom hier te pas:

The ironic attitude implies that there is in things a basic contradiction, that is to say, from the point of view of our reason, a fundamental and irremediable absurdity.

Daarmee saam gaan

... a juxtaposition of equal and opposite propositions, situations or values. A paradox, for example, juxtaposes two truths and does not correct a falsehood by a truth.

In Winterreis word die skyn nie verbeter deur die syn nie, maar die twee word langs mekaar beskou. So is die syn en die skyn nie alleen stilisties en vormlik in die bespreekte werke werksaam nie, maar die krag daarvan kom met hierdie bundel ook ten opsigte van die tematiese prominent onder die aandag.

1 Muecke D C Irony (p. 67)

Hoofstuk 5

Die rol van die konkretiserende sintuie en die indirekte optiek in die skynwêreld

Henriette Grové gaan op 'n heel ander wyse as Chris Barnard met die gegewe, "die bouse" om¹. In "Dood van 'n maagd"² gaan dit ook nie meer, soos in vorige bespreekte verhale van die skryfster self, oor 'n stelselmatige ontmaskering van die skyn nie. Hier gaan dit veral om dié bestaansprobleem: onlosmaaklike verbondenheid van goed en kwaad, lewe en dood. Daarom is die verhaal 'n besinning oor "Geboorte en dood en die lewe tussen-in" (p. 124) met klem op "die lewe tussen-in".

Om deur te dring tot die wese van die syn, deurskou Henriette Grové die meerkantigheid van die bestaan. In dié verband kry ons in "Dood van 'n maagd" nie soseer met skyn te doen nie as met 'n wisselende, relatiewe syn. Hierdie relatiewe syn is die gevolg daarvan dat die uiterlik waarneembare syn nie altyd deur die mens volledig besien word nie: daar is meer in die syn opgesluit as wat op die oog af blyk:

'n Vlam was lig, pragtig goud en blou,
maar diep binne-in 'n pikswart pit.
Hoe moes 'n mens weet? In die Bybel
was dit so maklik: hulle kon 'n ster
volg en vir Moses het die bos van ver
af gebrand.

(p. 133)

1 Vergelyk in die verband Hoofstuk 6

2 Uit Jaarringe twaalf kortverhale (p. 124 - 147)

As aanknopingspunt vir die bespreking van die hantering van syn en skyn wil ek die stermotief uit die verhaal gebruik, veral die volgende woorde:

Eenkeer het sy haar verbeel sy sien 'n ster helder oordag, maar haar ma het gesê dis verbeelding en 'n mens moet nie stip na die lig kyk nie, want dit maak blind.

(p. 133)

Enersyds bevat die aangehaalde gedeelte die kern van die paradoksale siening van die syn, naamlik dat lig donker (blind) kan maak. Andersyds skakel dit met 'n beeld wat Vestdijk gebruik om die indirekte optiek (hiër Grové se werkwyse) te verduidelik:

U weet allen, dat men een zwak lichtgevende ster het best te zien krijgt, wanneer men hem niet fixeert, maar er vlak naast kijkt; dit berus op de werking van het z.g. schemerzintuig, waarover ik hier ver niet uitweiden kan. Wie vlak naast zulk een ster kijkt, kijkt uiteraard in vele gevallen tevens naar een andere ster, die méér licht geeft, en die hij dus, door hem ongewild te fixeeren, eveneens ziet, maar dan op de normale wijze. Zo is het ook gesteld met de mogelijkheid en de werkelijkheid in de poëzie: de mogelijkheid is als het ware een zwak lichtgevende werkelijkheid die men niet te zien zou krijgen door haar te fixeren, d.w.z. door haar te constateren en constaterend te behandelen, zoals dat in het proza word gedaan. Men kijk er dus náást, men kijkt met een half oog, zijdelings of terloops; men doet alsof men zich alleen maar voor de sterk lichtgevende werkelijkheid interesseert, voor de brave, nuchtere planeten, die men vol in het aangezicht kan schouwen, zonder dat zij aan zichtbaarheid inboeten, - maar hoofdzaak is steeds dat andere, dat

randphenomeen van ons poëtisch
gezichtsveld...¹

In Grové se "Dood van 'n maagd" kom bogenoemde
"poëtiese werkwyse" sterk onder die aandag.

a) Die paradoks van die syn en die rol van die
sintuie

Soos in die ander bespreekte verhale van Grové dring
die ironie ook in "Dood van 'n maagd" sterk op die
voorggrond. D.C. Muecke verwys na die volgende siening
van ironie:

Friedrich Schlegel had come to believe
that irony was the recognition of the
fact that the world in its essence is
paradoxical and that an ambivalent
attitude alone can grasp its contradic-
tory totality².

Dit is presies waarmee ons in "Dood van 'n maagd" te
doen kry. Muecke gee 'n uitvoerige omskrywing van
die ironie, wat kortliks daarop neerkom dat die
ironie 'n spanning is tussen syn en skyn, tussen
"appearance" en "reality", 'n teenstrydigheid, die
saamgaan van disparate. Ironie is wesentlik 'n
spanning van syn en skyn: "net die teenoorgestelde
van wat bedoel word"³. Die blote sigwaarde van die
syn word voortdurend in "Dood van 'n maagd" met twee
kante geteken, soos die voorbeeld van die vlam ook
toon:

'n Vlam was lig, pragtig goud en blou,
maar diep binne-in 'n pikswart pit.

(p. 133)

1 Vestdijk S De glanzende kiemcel (p. 231)

2 Muecke D C Irony (p. 19)

3 Kritzinger M S en ander Verklarende Afrikaanse
woordeboek (p. 229)

Hierdie konsekwente kontradiksie bring 'n menigvuldigheid van simbole tot stand, wat die kompleksiteit van die syn na vore bring. Frieda Martyn se hele bestaan huiwer tussen lig en donker. Aan die een kant is daar die "vriendelik(e) lig" maar dit hou terselfdertyd 'n dreiging van "buitenste duisternis" in. Ook in haar eie wese was daar 'n dualiteit: sy reik uit na die "Môrester... blinkend en bly" (p. 133); maar dit ontwyk haar voortdurend, en die enigste lig wat sy sien (behalwe die skyn van die 'n ster helder oordag), is die liggies van die dampad, wat die "breë weg" van die sonde gekonkretiseer het.

Dit is opmerklik dat die prent met die pad na die môrester in die skemerdonkerte van die Benades se voorhuis hang en dat die enigste lig "deur die kombuis (moes) kom" (p. 126). Dit, terwyl die voorhuis 'n soort gewyde atmosfeer teenoor die kombuis se gewoel gehandhaaf het. Verder is dit opmerklik dat die voorhuisorreltjie ewe goed hallelujas as suggestiewe wêreldse liedjies kon speel:

Middel C was uitermate goed.
"By die Kruis, by die Kruis!" C en C
en D! Maar dan speel jy C en C en
D en F en wissel die tyd net so en so,
en dan's dit: "Hou jou roksak toe!"
Een en dieselfde noot uit een en dieselfde
orrel met al die proppe presies eenders
oop: "Roksak, handsak, gatsak...
Halleluja!"

(p. 132)

Die orreltjie self skakel nou met die padmotief waaraan hierdie dubbelkantigheid van die syn geïllustreer word. Die prent waarop die tradisionele breë en smal weë onderskeidelik sinnebeeldig is van die

kwade en die goeie, hang net bokant die orreltjie. Hierdie paaie het selfs gekonkretiseer geraak, want die smal pad was die een wat na die sendingstasie tussen die bome heen gelei het, terwyl die breë pad die dampad was, waarlangs die Carstens-seuns gewoon het, "net veel verder aan"¹ (p. 127). Soos die smal en die breë weg vir Frieda werklikheid geword het, het sy haar bedenkinge oor dié absolute skeiding gehad. Die smal weg het, ten spyte van sy belofde blye uiteinde, onaangename assosiasies gewek: "hinkende pinkende gaan die kleine bende" "boggelrug krom" in die rigting van die kruis, terwyl die ander pad "so mooi" was, "'n yslike weg wat wriemel van lekkerkry" (p. 126). Sy wou graag dié weg bewandel, maar

Hoe kon 'n sterflik mens staande bly daarop? As jy sou durf afkyk, en veral sy wat so maklik dronk word...

(p. 126)

In hierdie woorde lê 'n fyn meerduidigheid opgesluit: sy word fisies maklik dronk omdat sy anemies is, maar dit suggereer ook 'n geneigdheid tot kwaad by haar. Sy moes aldus uitvind dat 'n absolute skeiding van goed en kwaad net in die voorhuisprent moontlik was, net in die sinnebeeldige voorstelling (skynvoorstelling!) daarvan agter glas. Opmerklik is dit dat selfs in hierdie prent goed en kwaad gelyk word by nadere beskouing, of dan deur sintuiglike ondersoek:

... daar was glas voor en sowel die Sonde as die Saligheid was eenselwig glad en koud.

(p. 127)

¹ In die aangehaalde woorde lê moontlik meerduidigheid opgesluit in die lig van die wilde lewe wat die Carstens-seuns gelei het!

Deur die gebruik van hoofletters vir sowel Sonde as Saligheid word hulle tipografies gelykgestel. Daarby was die twee paaie se uiteindes ongedefinieerd selfs op die prent:

... nes die Smal-pad verdwyn die uiteinde van die Breë-weg in die skaduwees.

(p. 127)

Die goeie was glo verkiesliker, maar

die Goeie het geruik, die ene karbol en blouseep.

(p. 127)

Dinge soos die goeie, wit en swaarkry het saamgegaan, gekonkretiseer in Suster Graaff met haar bloedin-sputings:

God se wit engel, die smal pad,
die nou poort.

(p. 128)

Dit is ironies dat dit juis die "wit" moes wees wat die "rooi" gebring het: die goeie wat die lewe bring. Ook die bloed het egter assosiasies met sowel lewe en dood gehad. Die dokter, by Frieda se kanker geraadpleeg, stel die bloed as noodsaak vir die lewe:

Liewe mens, vir 'n vrou beteken bloed
lewe!

(p. 129)

"Lewe" binne die syn word hier bedoel. Daarteenoor kan die skynbare lewe in die dodedans van die afkop-hoenderhaan in die Benades se agterplaas gestel word. In laasgenoemde geval bring die bloed en die lewe die dood:

Dans, dans onder die rooi fontein, skop
uit die geel kloupoot. Maar die afkopooog
eenkant wat kyk en sien hoe die bloed
dans.

(p. 129)

In die laaste sin van die aangehaalde gedeelte word 'n parallel met die oog van die voorhuisprent getrek. Die oog wat alles en oral sien in die prent, is hier 'n oog wat dwarsdeur die skyn sien: die skynlewe van die dans word beklemtoon deur die af (of dooie) kop waarin die oog is. Die oog skakel ook met die skuld-motief waar dit beskryf word in die vermoorde, pasgebore baba. Ook hiër vlek die oog die kwaad oop:

Hy't op sy rug gelê toe hulle hom kry,
sy oë oop en styf gestol...

(p. 135)

Wanneer die hartklop, wat die bloed in lewende funksie aandui, verdwyn het, is dit weer die oog wat die kwaad aandui:

Die medisynemeester bêre sy stetoskoop.
Dit was totaal oorbodig hier. Maar
wanneer die speurder sý instrument ophou,
brand die lig in die glas oog saam en ge-
tuig ondubbelsinnig, groot, vergroot!
Die sonde groei in die lens.

(p. 138)

Die bloed, as simbool van lewe, is verder ook draer van die kwaad in die lewe.

... is die kwaad in ons aanwesig,
in ons bloed.

(p. 131)

Die kwaad kan nie ontkom word nie, want as die "rooi" vir sonde staan ("Nes die sonde. Daaglik meer en ook so rooi" - p. 129), was die lewe self sonde. Daarby het ook die "wit" en die "rooi" vermengd voorgekom:

... die spierwit uniform en wye ge-
styfde sluier, kompleet vlerke om die
wind-en-weer gesig.

(p. 127)

Die beeld van wit vlerke sluit aan by die uitroep:

"God se wit engel...", en tog: "Soos dit naderkom word die rooi verpleegstergesig nog rooier" (p. 128). Hierdie skynbaar teenstrydige beeld word deur die volgende ondersteun:

... altyd die wit en die rooi: so wit soos was, so rooi soos bloed.
"Sluk Frieda, hou dit in. Bloed is lewe!" Maar dit was dan sonde ook - vuil, stink sonde. Dan was die lewe self sonde?

(p. 139)

Ten spyte van die lewegewende trek van bloed, was dit ook "altyd die bloed en die verderf" (p. 139).

Ook die wit, sonder die rooi, het 'n "ander kant". Ten spyte daarvan dat die goeie oënskynlik "wit" was, 'n skynwit dus (haar sewentien jaar voordat die bloed gekom het, word as "wit" beskryf, die verpleegster se klere, die prediker self is "wit" en sy woorde slaan soos wit haelstene), is daar ook die "ryswit insekte" by haar huis, en die wit kom ook ter sprake by haar liggaamlikheid in die tent van die prediker:

As sy nou na haarself kyk, verbeel sy haar sy sien lieste en heupe - 'n kom hol en wit, en om die knop sag-sag vir uitnool en ontvang.

(p. 142)

Dit is juis wanneer sy tot hierdie besef kom, dat sy haar lippe stukkend byt en die "bloed proe" (p. 142), sodat sy terugkeer tot die syn en die skynekstase ontkom.

Soos wit en rooi, goed en kwaad vermeng was, was lewe en dood dus self verstrengel, want soos die goeie "geruik" het, het ook die dood geruik - sō erg dat die reuk van die slagtery af deurgedring het tot in die voorhuis met sy stigtelike muurtekste. Die gordyn

tussen-in kon die reuk nie buite hou nie:

Hulle dink verniet om 'n gordyn voor
te hang.

(p. 141)

Ook die reuk wat deur haar verbande na die operasie
waarneembaar word ("so vrotterig soet - p. 144) en die
reuk van die vermoorde baba wat die brommers lok, is
die reuk van die dood. Hierdie reuk dui, net soos
by die goeie, die afstootlike en onontkombare aan. So
groeï die pad- en bloedmotiewe tot 'n sintese:

... rooi bloedpaaie dwars en af:
'n kruis sodat mens vir ewig gespyker
was aan sy eie bloed. Miljoene mense
en miljoene kruise - 'n aarde vol
daarvan.

(p. 145)

Daarby word sy, ironies genoeg, in haar sterwensuur
nog aan die dood geïespe:

Gog en Magog, een op linker en een op
regersy, dwarsdeur die nag. Drup en
drup. Die swaartekrag¹ forseer die taai
vloeistof af. Dit sak ondertoe in die
buis en sink weg in haar are. Deur
haar eie liggaam voed sy die kwaad.
Dit deel, verdeel. Buikholte, onder-
lyf - als word vol!

(p. 146)

Die kardinale probleem ten opsigte van die paaie was
om te kies; maar:

Die waspore tussen die mielies of die
gruisweg oor die hoogte, die pad langs
die voor, waarom kies, want almal gaan
aan. Breed of smal, mielies en miers-
hoop, 'n soetdoringbos - waar sien
ophou, het verbeelding oorgeneem. Geen
grense; die wêreld was oop-groot.

(p. 136)

Die kontras lê nie alleen in die woorde wat met "en"/
"of" gepaar word nie - "breed en smal", mielies en

1 My onderstreping (E J)

miershoop - maar dit kom selfs in die enkele woord, soet-doring uit hoe heg hierdie paradoksale eenheid is. Daarby maak dit uiteindelik skynbaar nie saak watter weg gekies word nie, want dit loop op dieselfde uit:

Drie paaie. Een was smal, een was sondig en die ander gaan dorp toe.
Hoe't almal dan saam in die kamer uitgekóm op die wit bed?

(p. 145)

In die lig van só 'n gelykstelling word die suiwerheid van die goeie weg dan bevraagteken, selfs die goeie weg van God (dié Goeie) met die mens:

En Sý Waarheid dan en Sý pad?

(p. 125)

Saam met die pad - en die bloedmotiewe gaan die brandmotief:

Vuur en vergelding

... die uiteinde van diegenes wat hom
(duiwel)¹ aanbid, kyk hoe brand hulle
almal

(p. 127)

Die "brand vir die kwade", dus skuld en straf, kom hier ter sprake. Tog kan Frieda die brand van die sondaars op die voorhuisprent nie so duidelik onderskei nie. Vir hâar het die goeie brand tot die lewe gebring: die bloedinspuitings.

Al wriemel jy hoe en ruk weg en skreeu
jou hees, as die naald wegsak, sprei die
vuur tot diep in jou sagte vleis - God
se vuur, Sy brand!

(p. 128)

Ook die terugflits in verband met haar nalatigheid as kind om die lammerkamp se hek toe te maak, waardeur sy die oorsaak was van die lammers se verbranding,

¹ My invoeging (E J)

suggereer lewe deur brand en 'n onstuitbaarheid:

Keer voor! Maar dis dwarsoor die brak en dreun af op die skoffelstrook. G'n hindernis meer nie en in die nou daglighelderte ontmoet vlam en gras in die genade van die brand.

(p. 137)

En: Dit het sommer oor die pad getrek asof daar g'n versperring was nie. Dit was goed om te sien hoe alles wat maande lank al dood was, begin lewe.

(p. 140)

Teenoor die "genade" (p. 137) van die brand, tog ook die verskrikking daarvan (p. 141). Die brandslaners keer tevergeefs:

Hu, nes hulle iets kon doen.
Hierdie geilte, hierdie goudgeel wulpsheid wat aan en aan dreun en verteer, lewe vir altyd en altyd.

(p. 140)

Hier staan "verteer" en "lewe" selfs langs mekaar in die sin. Ook die volgende aanhaling dui op die skynbare lewe wat eintlik die begin van die dood is as gevolg van die brand. In die lig van die "brand en die begeer" (p. 139) wat ook in haar was, word die brand sinnebeeldig van die brand in haar eie vlees:

Hulle het nie dadelik begin brand nie; wol is traag, maar toe dit vat, het daardie lammers gehuppel en gebokspring en met die kop gepomp. Elke vesel en elke senuwee het uiteindelik gebrand, en die vlees het vuur geword. Nooit het hulle so geil geleef nie. Maar terwyl dit vlam, gryp die kole van onderaf vas. Lewe en dood en tussen die twee die lam.

(p. 140)

Ook Frieda het nie dadelik "begin brand" nie, die wol (reinheid, wit, afwesigheid van lewe?) het aanvanklik

I My onderstreping (E J)

weerstand gebied, maar wanneer dit vlam vat, het "elke vesel en senuwee", het "die vlees... vuur geword". Daar was geen keer aan nie:

... maar soos sy na die hoefslae luister, die klink en weerklink, word sy bewus van die klop van haar eie bloed, net so egalig en dwingend. Hoef of hartslag, bloed en beweging, haar vae onbepaalde verlangens is deur die ritme tot betekenis geslaan.

(p. 137)

In die aangehaalde deel uit bladsy 140 kry ons dus nie alleen die verstrengeling van lewe en dood nie maar ook die samehang van sonde-reinheid: die brand maak die wit wol swart en dood - dit verkool. Verder is daar ook sprake van die "lam", weliswaar nie met 'n hoofletter aangedui nie, maar tog 'n duiding in die rigting van "die Lam", wat gekoppel word aan skuldvergewing. Sô 'n interpretasie verklaar dan Frieda se ekstatische uitroep aan die einde van die verhaal wanneer sy berusting kry in die stryd teen die bloed in haar:

Japie, my skapie, my wit wol-lam.

As jy middel C druk, gaan al die C's tesame af, en die klank stoot uit deur duisende pype. Tremelo, pianissimo. Geen dood sonder lewe. Trek uit die proppe en loof die Heer.

(p. 147)

So eindig haar "verlange en weersin", wat in 'n relasie skyn-syn tot mekaar bestaan het, want waar skyn begin of syn eindig ten opsigte van hierdie verlange en weersin, is moeilik bepaalbaar. Die "spierwit sewentien" het eensklaps verander en "onder haar vel kon 'n mens die nuwe rooi lewe merk" (p. 136).

Die syn is dus ook vir haar verbonde aan bloed, en tog is haar hele wese (wat wil lewe) in opstand daarteen:

Bloed hu, so warm en klewerig-rooi.
Hoe het sy dit gehaat, die sien sowel
as die proe; Maar as dit die voorwaarde
was vir die nuwe dans - 'n granaat wat rooi
geryg oopbreek, 'n stokroos wat in ritse
blom... Soveel keer op 'n dag sit sy haar
hande teen haar hart net om die klop te
voel. Verlange en weersin.

(p. 136)

Soos sy die verskillende paaie nie finaal kon skei as goed en kwaad, die brand as deel van lewe of dood nie, was die bloed enersyds lewe, die goeie, andersyds die dood.

In die wêreld waar syn en skyn deureenloop, is die opvallende rol wat die sintuie speel in ooreenstemming met Vestdijk se siening van die oog as Archimedespunt, 'n vashouplek aan die werklikheid¹. Nie net die oog nie, maar ook die ander sintuie bied in "Dood van 'n maagd" kompensasië vir die skyn van die lewe. Die sintuie wil 'n sinsfunksie uitoefen deur te konkretiseer. Frieda neem byvoorbeeld verskillende kleure met die oog waar, sy ruik die goeie (p. 127) en die dood (p. 144) en sy luister na die hoefslae van die wegjaende Bob Carstens, terwyl sy bewus word van die "klop van haar eie bloed" (p. 137):

Hoef of hartslag, bloed en beweging, haar
vae onbepaalde verlangens is deur die
ritme tot betekenis geslaan. Die motte
wat snags teen haar raam aanfladder en
die blomme wat in die brand van die lig

1 Vestdijk S De glanzende kiemcel (p. 190) In Hoofstuk 7 (p.125) word Vestdijk se woorde gesitueer.

oorloop met olie - alles wat waarneming was, getuigenis van oor en oog¹, sy het nou geweet wat dit inhou.

Sy strek haar arms uit, vou hulle dan styf toe oor haar borste, maar as die puntigheid daarvan teen haar handpalms aandruk en sy die dwingende geklop ook daarin voel, sak sy neer op haar knieë langs die pad en druk haar gesig rade-loos in die gras. Sy was so warm: haar wange en hande en voorkop, alles gloei.

(p. 137)

Net so hoor sy ook hoe die trom die tyd afslaan in die tent van Sonny (p. 134), en wanneer sy haar ore wil toedruk, kla die tromslag "haar deur haar handpalms aan" (p. 135). Die gevoelsintuig is dus gewoonlik van deurslaggewende aard:

Soveel keer op 'n dag sit sy haar hande teen haar hart net om die klop te voel.

(p. 136)

Sy voel ook met haar vinger oor die skynvoorstelling van die skeiding tussen goed en kwaad op die voorhuisprent:

Sy wou dit self voel. Maar daar was glâs voor en sowel die Sonde as die Saligheid was eenselwig glad en koud.

(p. 127)

b) Indirekte optiek as werkwyse

Soos die twee gesigte van die voorhuisorreltjie aan die lig kom deur 'n blote "wissel(-ing van) die tyd" (p. 132), so kry Frieda Martyn se sterftoneel dimensie deur 'n vaardige wisseling van die tyd ten opsigte van die deurlopende motiewe in die verhaal. Die sterwende oujongnoui se ervarings word a-chronologies herleef, en in die lig van haar lewe, wat die klem in die

1 My onderstropping (E J)

verhaal kry, word die problematiek van haar sterwens-oomblikke gereleveer. Die intensiteit van die problematiek blyk telkens uit die vervlegting van tye ten opsigte van die motiewe, en reeds in die eerste bladsye van die verhaal lê die sleutel tot hierdie problematiek.

Die padmotief, wat uitgebou word tot simbool van bestemming, waarin sy gekonfronteer word met verskillende paaie, kulmineer in die pad wat in die hede op die hospitaalkamer uitloop:

Soveel paaie en almal gaan aan, weg, maar nou, en dit was die end, net die kamer.

(p. 124)

Hierna begin die terugskouing wat die hede met die verlede verbind, en embrionaal is die later terugkerende motiewe reeds in die inleiding van die verhaal aanwesig. Die hospitaalkamer is "so wit" en dit sluit aan by die dokter se woorde:

Verbeel jou maar jy is nog nie gebore nie. Daar's dit mos ook so veilig en toe, en dan, as alles reg is, haal ons jou uit.

(p. 124)

Hierdie woorde blyk later ironies te wees in die lig van haar hele lewe, wat reeds afgeloop is en waarin sy reeds uit die "wit" tot die "rooi" van die lewe gekom het; weliswaar teen haar sin, maar tog ook reikhalsend. Die skuldmotief, wat in teenstelling tot en parallel met die wit-motief ontgin word, kry ook in die inleidende paragrawe reeds aandag, want die wit kamer laat die "tyd self wit" word (p. 125), waarin onskuld en skuld saamgaan:

Soos sneeu of die vag van 'n jong
lam, maar die dood ook: 'n wit kind
in 'n wit kis.

(p. 125)

Wanneer sowel die smal as die breë weg uitgeloop het op die "toe hok" (p. 125) van haar hospitaalkamer, loop hede en verlede dikwels verstrengeld saam: haar "Nee! Nee" vir die inspuiting wat Suster Graaff haar as kind toedien, is 'n uitroep in die hede: "Die vrou in die bed kerm" (p. 128). Wanneer sy deur haar skuldgevoel getreiter word - "Ek tel die spyker op" (p. 139) - lui sy die klokke in die hede en sê koorsig aan die verpleegster: "Hy is dood. Ek het dit dwarsdeur geslaan" (p. 140). Sy kan, in die hede, nie slaap nie, want "'n lam blêr aanhoudend" en die rook van die brand uit haar jeug pla haar: "Ruik jy nie die rook nie?" (p. 140).

Hierdie ylende toestand van die sterwende kry diepte juis in die lig van die terugskouing in die verlede. By die sterwe gaan dit hier om die onvolkomenheid van die lewe. Deur die aandag op die lewensproblematiek te vestig, verkry die sterwe dimensie, want om die nood van Frieda Martyn in haar sterwensoomblikke te kan raaksien, word ons aandag op haar lewe gevestig. Wanneer sy "vas" is aan die drupapparaat wat die bloed in haar are forseer, blyk die ironie, omdat haar hele lewe 'n stryd met bloed gespel het. Ook die syne-paradoks word duidelik uit die dokter se gedagtes in die hede:

Om gebore te word was 'n verdomde ding!
... maar dan weer, as die asem een maal
daar was, was die laaste uitblaas daar-
van louter genade.

(p. 124)

Frieda se lyding en stryd blyk uiteindelik paradoksaal te wees: sy wou ontslae raak van die kankertros as beeld van die kwaad, en sy kan nie, want die kanker is in haar bloed. Juis hierdie kankertros, wat haar dood veroorsaak, word dan uiteindelik beeld van haar houvas op die lewe. Dié element van voortwoekerende groei word die oujongnoot se kind. Die paradoks van haar syn word so verwoord. Dít wat Vestdijk van die digter se werkwyse sê, is hier duidelik ook op die prosaïs van toepassing:

De dichter ziet steeds het ding door
de bril van de glijkenis; het leven
door de bril van de dood; de liefde
door die van eenzaamheid; het gevoel
door die van bedwongen gevoel of zelfs
het gedode gevoel; de werkelijkheid
door die van de droom; het verlies door
die van veilig bezit; het verleden door
die van heden en ook omgekeerd.¹

1 Vestdijk S De glanzende kiemcel (p. 234)

Hoofstuk 6

Die bose, die syn en die skyn

... in het proza word de werkelykheid
scherp in het oog gevat; en selfs
mogelykheden word hier vastgelegd
op de wyse van werkelykheden.

Vestdijk.

De glanzende kiemcel
(p. 130)

Soos Henriette Grové gepreokkupeerd is met die bose in "Dood van 'n maagd", vind ons in Chris Barnard se bundel kortverhale, Duiwel-in-die-bos, 'n preokkupasie met die werking van die bose. By Barnard se verhale is egter nie sprake van die inspeel van die werklikheid (syn) en die irreële (skyn) op mekaar met die oog op ontmaskering van die skyn soos by sommige van Grové se verhale nie, maar eerder 'n subtiele vermenging van die twee. Die onderwerp, naamlik die bose, is soms van so 'n aard dat die skrywer dit nodig vind om buite die synsvlak, dit wil sê op die vlak van individuele fantasie te eksploteer. Deur die gebruikmaking van fantasie openbaar die skrywer die geheime binnewêreld van die mens, maar hierdie blootlegging word deur konkrete beelding gedoen: bekende elemente (synselemente) word vermeng met totaal gefantaseerde (skyn). Stilisties en tematies word die verhale in die bundel dan gebind deur 'n bo- of sub-natuurlike element wat die allure van die synde aanneem. 'n Abstrakte begrip word eenvoudig 'n aanskoulike of verliggaamde simbool in die syn en funksioneer op die vlak van die syn.

6.1 Die gog

"Die gog" was veral vir my prikkel tot 'n ondersoek na die konkretisering van 'n soort gesiglose syn, naamlik die bese. Iets wat op abstrakte vlak tussen twee mense plaasgevind het, word in hierdie verhaal gekonkretiseer tot 'n fantastiese diertjie wat as 'n synsvorm funksioneer. Die ondefinieerbare verwydering van 'n geestelike kortsluiting tussen man en vrou word dus tasbaar deur hierdie konkrete sinsbeeld. In hierdie verband is die voorkoms en optrede van die diertjie van die allergrootste belang.

Die gebruik van die woord "diertjie" sluit met die eerste oogopslag die menslike gelykenis daarvan uit. Tog is die dier 'n bekende sinselement. Terselfdertyd beklemtoon hierdie tipering die formaat van die "ding" by eerste kennismaking: dit was so klein dat dit in 'n groot hand toegevoeg kon word. Daarby is dit aanvanklik skynbaar gesigloos:

Daar was niks wat soos oë of 'n bek
of neus gelyk het nie,

(p. 23)

net 'n balonlyfie, met skerp pennetjies bedek en onder aan die sagte pensie was vier akkedispootjies. Ook eet en beweeg dit nie aanvanklik nie (is dit dus onaktief) en 'n week gaan verby sonder dat dit roer (p. 25). Behalwe die kloppende borsie, is 'n geringe en twyfelagtige verandering in die pennetjies se helderheid die eerste teken van lewe by die diertjie. Daarna word die verandering bevestig met 'n sigbare kleurverandering van die pennetjies:

Hulle was nou ligter en ek het my
verbeeld daar is soms 'n oranje-
kleurige skynsel aan die skerp puntjies.
(p. 25)

Nadat dit uiteindelik in die skoendoos begin beweeg
het, ontdooi dit stelselmatig: oë word sigbaar
(p. 26), dit maak piepgeluidjies (p. 27), dit het
begin eet (p. 27), en byna ongemerk het dit begin
groeï. Die laasgenoemde feit staan tipografies be-
klemtoon in 'n aparte reël sodat die omvang van die
dier se invloed nie onderskat moet word nie. Wat meer
is; dit begin progressief eise stel. Saans as hulle
sit en eet, krap die gog teen die kas, en as hulle
slaap, piep hy:

En hy het begin venynig word.
En kortgebakerd. As ons hom nie
gevoer het nie, het hy 'n lawaai
opgeskop en vyandig gesnork die oom-
blik as ons die kasdeur oopmaak.
(p. 29)

Tot in hierdie stadium was daar darem nog die een
troos: die diertjie was nog onder beheer:

Ons het geweet presies waar hy is,
en ons het geweet hy kan nie daar
loskom nie. Ons kon sy bewegings in
toom hou.

(p. 29)

Toe die kombuiskas op 'n dag skielik op onverklaarbare
wyse oop was en die gog "iewers" was, was hy nie meer
ingeperk nie en dus nie meer so beheerbaar nie.
Barnard gebruik die kombuiskas as "hok" vir die
diertjie, dus 'n synelement, om die tot dusver be-
heerde gevoel tussen man en vrou te konkretiseer.
Wanneer dit egter losgelaat is en die dier en hulle
wedersyds aan mekaar "verknog" raak, dui dit op aan-
vaarding van die toestand:

Hy is tevrede by ons.

(p. 29)

As die dier se onbeheerbaarheid eers aanvaar is, is daar geen keer meer aan sy bewegings nie en word hy deel van hulle samesyn:

... omdat ons nooit meer presies weet
waar hy is nie, is hy altyd by ons,
altyd die huis vol. Altyd oral.

(p. 29)

Wanneer die man en vrou se reaksie op elke ontwikkeling ten opsigte van die gog nagegaan word, word die vermoede bevestig dat ons hier te doen het met 'n simbool van iets ondefinieerbaars wat man en vrou stelselmatig inneem, sodat hulle uiteindelik geen weerstand meer daarteen bied nie.

Die wyse waarop Barnard die gog as oorsaak van die verwydering tussen man en vrou konkretiseer, lê dus op die synsvlak: na die ontdekking van die dier verander man en vrou se bestaan. Van die begin van die verhaal af kan nagegaan word hoe die harmonie, wat selfs in die natuur van daardie eerste dag weerspieël is, deur die ontdekking van die gog versteur is:

Die spruit het geraas en die lug was
helder. Ons moes in 'n goeie luim
gewees het, want ek herinner my ons
het gelag terwyl ons oor die mos en nat
spriete gras aanstap na die oewer en
die bome.

(p. 23)

Onder hierdie omstandighede ontdek hulle die diertjie, wat weliswaar uitsonderlik maar tog 'n lewende verskynsel was. Dit is opmerklik hoe die gog beslag lê op hulle op 'n byna onopsigtelike wyse: soos die

middag byna onopgemerk verbygegaan het

(Die tyd moes gevlieg het, want toe
ons weer sien, was die son reeds weg)
(p. 24)

het die diertjie later ook ongemerk groter geword
voordat hulle dit besef het:

Dit het net skielik op my gedaag dat
hy veel groter is as aan die begin.
(p. 27)

Nietemin het die gog van die begin af stelselmatig
harmonie tussen hulle verstoort:

Ons het dit toe nie agtergekom nie,
maar later het dit my opgeval dat ons
stiller was op pad terug.
(p. 24)

Ook tuis was dit die gog wat hulle gedagtes besig
gehou het:

Ons het min gepraat, maar as ons
gepraat het, was dit oor die ding.
(p. 25)

Nadat die gog saam met hulle in die huis was, doen
die man ook dinge in afsydige geheimhouding van die
vrou, byvoorbeeld toe hy stilletjies na die ding gaan
kyk. Wanneer sy hom betrap, lêer sy op haar beurt
(nie openlik kyk nie) oor sy skouer (p. 25). Al
vergeet die man tydelik die eerste nag van die "ding",
het hulle aan hom begin gewoond raak. Dit is opmerk-
lik hoe openlikheid teenoor mekaar aan die verdwyn
was, bv. die vrou se houding nadat hy die diertjie se
oë ontdek het:

Ek het haar nader gewink en die oë vir
haar gewys. Sy het nie verbaas of
verras gelyk nie en toe ek haar vra of
sy dit dan al voorheen gemerk het, het
sy ontkennend geantwoord. Maar daar
was weer 'n eienaardige ontwykende
intonasie in haar stem wat my gehinder

het. Toe het ek iets gedoen wat ek
nooit voorheen gedoen het nie; ek het
vir haar gesê sy lieg.

(p. 26)

Terwyl hy bad en skeer voor slapenstyd, het sy in die geheim na die diertjie gegaan, waar hý haar op sy beurt later betrap het, maar sonder om 'n woord te rep. 'n Wanverhouding tussen man en vrou is dus op hierdie stadium nie meer te ontken nie. Later is die vrou se voorkoms kennelik onversorg, die man gaan nie meer bad en skeer voor slapenstyd nie, en waar hulle al hoe minder melding van die gog begin maak het, praat hulle na 'n openlike rusie glad nie meer oor die gog nie. Hulle verswyg dus hierdie "ding", maar die breuk is nogtans merkbaar: die nagte word steeds onaangener vir die man, terwyl die vrou onrustige drome droom.

Dit is verder opmerklik dat, as een van die man of vrou weerstand teen die "inname" van hul huishouding wou bied, dit die mán was. Hy wou op 'n stadium van die gog ontslae raak, maar kón nie. Hierteenoor kan selfs 'n vermoede bestaan dat dit die vrou was wat die gog later vrygelaat het. Deur wie se toedoen die gog aanvanklik ontdek is, is onbekend:

Ek of sy, ek kan nie meer onthou nie,
het later opgestaan en teen 'n tweede
nabygeleë tak gaan leun. Die tak het
half geknak, toe ineens heeltemal ge-
kraak en geval.

(p. 23)

Tog was dit die man wat die holte in die gebreekte stam ontdek het waaruit die diertjie geval het. Die vrou het versigtig ("met 'n stokkie") daaraan geraak en wou, aanvanklik, van die mán weet wat hierdie

dingetjie is. Hoe dit ook al sy, hierdie ding het sy inperking ontkom en daarna deel van hulle geword.

So word die gog tegelyk resultaat en oorsaak van die toenemende verwydering tussen man en vrou. Daarby het dit wat die verwydering veroorsaak 'n bese allure. Die abstrakte begrip van boosheid word stelselmatig sinskonkreet vergestalt deur middel van doodgewone handeling. So is en man en vrou aanvanklik huiwerig om die gog aan te raak: nadat sy met 'n stokkie daaraan geraak het ('n sinsaksie), het hy sy

... sakdoek uitgehaal en dit langs die dingetjie oopgesprei en twee stokkies geneem en hom daarmee opgetel, versigtig, en op die sakdoek neergesit.

(p. 24)

Hierna het hy nog die sakdoek aan sy vier hoeke geknoop en dit aan die knoop opgetel, terwyl hy met die terugloop hom nogtans telkens betrap het dat hy sy arm verder van sy lyf af hou as wat nodig is, "kompleet of ek bang is my been stamp teen die sakdoek" (p. 24). Hierdie versigtigheid om die gog aan te raak, is op die eerste verhaalvlak waarskynlik as gevolg van die "venynige pennetjies" (p. 25) waarmee dit bedek is. Wanneer die eerste verandering in die toestand van die gog egter juis ten opsigte van die pennetjies is (hulle word dowwer p. 25), neem die tweede verhaalvlak vorm aan in die sin dat die afskrikmiddel enigsins verflou. Wanneer die pennetjies later duidelik oranje¹ word, kom 'n verdere openbaring ten opsigte van die aard van die gog aan die lig. Van die

1 Volgens die Verklarende Afrikaanse woordeboek van Kritzinger is oranje "rooiagtig-geel".

aanvanklike swart, wat pers, blou en groen geskyn het, het verandering in die rigting van rooi en geel gekom. In die lig van die effek wat die gog op die vrou gehad het, kan die oranje pennetjies in verband gebring word met die erotiese. 'n Vermoede in verband met 'n element van boosheid in die gog word versterk deur die feit dat die man en vrou albei skaam is vir hom: hulle kyk albei in die geheim na hom, en wanneer daar mense kom, word die skoendoos waarin hy is "dieper agter die stoof ingedruk" (p. 26). Hulle praat ook nie oor hom nie en tog het hy 'n houvast op hulle: die man kan dit nie deurvoer om van die gog ontslae te raak toe hy besef hoe dit hulle (veral die vrou) affekteer nie. Daar is ook moontlik sprake van skuld aan die toestand, want waar die agteruitgang in die voorkoms van die vrou en haar onkiese gemompel in haar slaap ter sprake kom, herinner die man hom:

... dit het my nie gehinder nie; miskien
het my gewete my in 'n steeds toenemende
mate nie toegelaat om my oor sulke dinge
te kwel nie.

(p. 29)

Met die konkrete diertjie in hulle huis is dit asof 'n illusionêre droom aanskoulike werklikheid geword het: iets buite die tasbare syn het tasbaar, realiteit geword. Deur die gebruik van die verledetydsvorm word die illusionêre egter versterk. Hierdie dinge word deur een van die partye van die breuk-situasie asof vanuit die verlede verhaal, en die laaste woorde van die verhaal plaas die seël op die onomlyndheid van hierdie "ding": hulle het nooit meer presies geweet waar hy is nie. Die konkrete

diertjie kōn dus 'n hersenskim gewees het.

6.2 Die dood van Julika von Schwabe

Wanneer "Die dood van Julika von Schwabe" uit die selfde bundel kortverhale beskou word, is dit wéér die bōse in die mens wat die volle lig kry. Die bōse element bring hier syn sowel as skyn ter sprake, en dit verleen veral dramatiese krag aan die verhaal. Hierdie verhaal beweeg volledig op die synsvlak, en tog kan die bōse gebeure nie hokgeslaan en volledig deurgrond word nie. Die verhaal bied duidelik 'n bemoeienis met iets bo of laer as die syn, en hoewel dit nie gedefinieer kan word nie (dit is selfs nog minder definieerbaar as in "Die gog"), is dit onbetwisbaar daar.

Suster Julika von Schwabe word vermoor sonder enige aanvaarbare rede. Reeds met die blote feit van die moord kom iets boos ter sprake. Daarby word 'n bonatuurlike aktiwiteit van die bōse vermoed juis omdat sý die slagoffer was:

En hoekom dan suster Julika van alle mense uitkies? Sy was die liefde self.
(p. 65)

Hierdie vermoede word bevestig wanneer die ongeërgdheid van die twee kinders in die verhaal in verband met haar afwesigheid bekend word. Dit is opmerklik en betekenisvol dat die kinders slegs aanvanklik teleurstelling oor suster Julika se afwesigheid toon:

Hulle was teleurgesteld en niks sou hulle gepaai kry nie.

(p. 64)

Teen die aand was sy skynbaar reeds vergete, want

terwyl H. suster Julika altyd in sy gebede gedenk het, het sy die aand nie "vermelding" gekry nie. Die dag daarna het die kinders, nog onbewus van suster Julika se dood en dat dit die rede was waarom hulle nie die dag skool toe moes gaan nie, later geslaap as wat hulle gewoonlik op weeksooggende slaap:

En toe hulle later uit die slaapkamer verskyn, was hulle in gewone werfklere en kaalvoet. Hulle was nie vir skool aangetrek nie.

(p. 74)

Dit was dus asof hulle reeds van suster Julika se bestaan vergeet het, want hulle het niks van haar gesê nie. Die verteller en sy vrou M. het dit eienaardig gevind omdat die kinders gewoonlik vakansies geneul het om by suster Julika te gaan kuier (p. 64, p. 74). Hulle gehegtheid aan hulle onderwyseres spreek duidelik uit hulle naam vir haar, naamlik "tannie suster" (p. 64).

Die bose word verder sigbaar deur die eienaardige optrede van die twee kinders in die kinderspel, en weer is dit opmerklik dat hierdie optrede eers ná suster Julika se dood aan die lig kom. Daarby bring hulle kindwees assosiasies van onskuld mee sodat, wanneer die bose as 't ware van hulle besit neem, dit lyk asof die afwesigheid van die goeie (soos verpersoonlik in suster Julika) genoeg is om die bose te laat toeslaan. Daar word in der waarheid twee moontlikhede oopgelaat, naamlik aan die een kant dat die kinders reeds vantevore betrokke was by 'n bose spel:

Net die kinders het dit nog soms gebruik as hulle naweke verveeld raak op die werf en wegglip murasie toe.

(p. 66)

Dr. E. Steenberg meen selfs dat die kinders vir die moord verantwoordelik was, of

... dat dit in werklikheid nie hulle is wat so iets gedoen het nie, maar bese geeste wat van hulle besit geneem het en elke keer weer in hulle vaar as hulle in die murasie speel, waar die Wilsons vroeër gebly het.¹

'n Tweede moontlikheid is dat die bese beslag gelê het op die kinders ná suster Julika se dood, want dit is eers na haar dood dat hulle eienaardig optree. Hulle is ook aanvanklik teleurgesteld om van haar afwesigheid te hoor (p. 64). Wat die geval ook mag wees, het ons hier met die toeslaan van die bese te doen, en die ruimte wat byna na 'n broeiplek van die bese lyk, is die murasie van die eertydse huis van sekere Wilsons, wat haastig moes verhuis het nadat hul huis afgebrand het.

Die simbool is in wese synsteken vir 'n abstrakte begrip. Daarom konkretiseer Barnard die abstrakte begrip "boosheid" verder deur die murasie gaandeweg te laat groei tot simbool van boosheid. Die verbod wat die kinders opgelê is ten opsigte van 'n spelery by die murasie, is die eerste aanduiding dat alles dāar moontlik nie pluus is nie:

Ons het nie baie van die spelery daar gehou nie en veral nie M. nie. Die rede vir my beswaar was prakties van aard: ek was bang die kinders kom op slange af; M se beswaar was vaer - sy het dit nooit behoorlik geformuleer nie; sy het die Wilsons verafsku oor die soort lewe wat hulle gelei het en altyd nog die murasie vereenselwig met haar afsku. Ek dink sy het dit vereenselwig met alles wat boos en dekadent is. (p. 66)

1 Steenberg Elsabe
prosa (p. 463)

Die kind in die Afrikaanse

By hierdie vaagheid sluit die antwoord van een van die werkvolk aan, nadat hy vermaan is om die kinders te keer as hy hulle soontoe sien gaan:

"Dit help nie, baas." Daar was iets eienaardigs in die manier waarop hy dit gesê het, ek kon nie dadelik besluit wát nie. Dit was asof hy meer wou sê, maar nie sover kon kom nie.

(p. 65)

Ook die parallel van die kinderspel met die leefwyse van die Wilsons en die fonds van 'n obsene tekening en woord teen die een muur, bou hierdie simbool uit, en uiteindelik kulmineer die boosheid van die murasie in die wegsteekplek wat dit bied vir die vermoorde suster Julika se klere. Ook hierin is iets vaag en ondefinieerbaar, maar die feit dat die klere wél daar gevind word, pas in die raam van dié herberg van die bose.

Wanneer die twee flitse kinderspel onder die soeklig kom, word dit duidelik dat die kinders in die murasie wel 'n spel speel (skyn), maar dit skakel met 'n gegewe uit die verlede. Die boosheid uit die verlede van die Wilsons was nie denkbeeldig nie, maar die kinders kon weens hulle ouderdom nie kennis van hierdie gebeure gedra het nie. Dit is daarom asof 'n bose werklikheid uit die verlede deurwerk in die hede, maar dan as skyn in die kinderspel. Daarby word die ontglippende karakter van die bose nog duideliker gestel deur die feit dat die kinders skynbaar onbewus van die werking van die bose in hulle is. Die feit dat hulle by die murasie op hierdie spel betrap is, laat hulle geensins skuldig reageer nie:

Toe verskyn sy... en gewaar my. Dit het
nie gelyk of sy skrik nie.

(p. 68)

Dieselfde onskuld blyk uit die tweede keer dat hulle
betrap is:

Hulle het na my gekyk - nie verskrik of
bang nie, hoogstens 'n bietjie verbaas.

(p. 76)

Op die verteller se vrae in verband met hierdie spel,
kry hy doodgewone, geloofwaardige antwoorde: hulle
praat net partykeer Engels as hulle speel, en dit nie
omdat dit vir hulle lekker is nie, maar omdat suster
Julika dit van hulle verwag het as oefening vir vlot
taalgebruik (p. 68). Direk teenoor hierdie antwoord
staan die feit dat hulle dit skynbaar geniet om in
die murasie te speel:

Murasies is lekker.

(p. 69)

Die giggelende toestand waarin hulle verkeer terwyl
die spel gespeel word, dui ook aan dat hulle dit ge-
niet ten spyte van die Engelspraterij:

Die twee het begin proes van die lag en
kort voor lank kon ek albei hoor skater.

(p. 67)

Nadat die seuntjie handeviervoet moes vlug "onder 'n
reënbui van bottels deur" (p. 68), kon 'n mens hom
hartlik hoor lag. Ook die tweede flits van hierdie
spel openbaar 'n gegiggel wat genot toon. H. sê
daarby:

Moenie lag nie... Dis nie 'n grap
nie!

(p. 75)

In die ligte kinderspel is dus skynbaar ook sprake van
erns. Tog, nadat die gebruiklike kabaal losgebars
het, was die gegiggel weer daar:

H. het weer gegiggel. En na 'n rukkie
kon ek G. hoor giggel. Hulle het albei
hardop begin lag.

(p. 75)

'n Volgende vraag van die verteller, naamlik:
"Hoekom het julle uitgetrek?" (p. 76), roep die
kinders tot verantwoording gedurende die tweede
murasie-episode. 'n Doodnormale antwoord volg: "Dis
warm" (p. 76). Wat die kinders betref, was hier dus
skynbaar 'n normale speletjie aan die gang, maar deur
dit te laat korrespondeer met werklike gebeure,
lank gelede, skeep Barnard 'n onheilspellende atmosfeer.
Daar was die duidelike parallel van die kinders se
uittrekkery en die gewoonte van die Wilsons om "met 'n
kort kakiebroek aan" (p. 66) in die huis rond te loop.
Daarby het die kinders die perfekte rolvertolking van
'n verbygegane tyd gedoen:

Ek kon net nie begryp hoe die twee soveel
te wete kon gekom het van die huis se
vorige inwoners nie; want ergste van
alles was dat H. dit reggekry het om
Wilson se lui manier van praat so oor-
bluffend noukeurig na te aap.

(p. 67)

Die abstrakte bouse element in die vertelde tyd neem
aldus die gesig van iets synde uit die verlede aan,
maar hierdie syn herleef in die kinderspel, wat skyn
is. Op so 'n wyse konkretiseer Barnard die bouse: die
bouse neem gestalte aan as 'n ondefinieerbare syns-
ervaring, wat tóg sy verskyning op sigbare vlak maak,
al is dit tegelyk deel van die kinderspel.

Hoofstuk 7

Syn, skyn en epiëse struktuur

Die oersituasie van die epiëk is volgens Wolfgang Kayser¹ dat 'n verteller iets wat gebeur het, verhaal. Die vertelhouding bring mee dat die verteller as struktuurelement in die verhaal optree. Uit 'n ondersoek na die struktuur van Chris Barnard se roman, Mahala, blyk hoe die vertelhouding teenoor die syn en die skyn strukturerende funksies in die taalkunswerk kan hê.

7.1 Perspektief

Anders as in die twee kortverhale "Venesië agter 'n bruin gordyn" en "Die Betlehem-ster" van Henriëtte Grové, gebruik Barnard in Mahala 'n derdepersoonsverteller. Tog word die verhaal hoofsaaklik vanuit Max Delport, die hoofkarakter, se oogpunt weergegee. Die hele verhaal word vanuit die verlede vertel, en vanaf die "staanplek" van die verteller word op nog verdere verledes teruggekyk. Hoewel die verhaal hoofsaaklik uit Delport se gesigspunt gegee is en hoewel daar nie noemenswaardige perspektiefwisseling met betrekking tot die karakters voorkom nie, kan daar tog eintlik geen vaste fokuspunt in die vertelwyse gevind word nie, as gevolg van die deureenspeel van syn en skyn. Dit klop met die uitsig van Delport, vir wie alle dinge al so verstrengeld geraak het dat syn en skyn nie onderskeibaar is nie. Daarom is die hede, verlede en toekoms deel van die groot geheel van angs

1 Kayser W Das sprachliche Kunstwerk (p. 201)

en nie onderskeie dele daarvan nie. Verder wys dr. D.H. Steenberg in ongepubliseerde klasaantekeninge daarop dat dit die perspektief van 'n paranoïese persoon is, "sodat wat uit sy oogpunt gegee word, slegs 'n werklikheidsoorsprong kan hê, maar nie volkome as feite in die speurtog aanvaar kan word nie". Die enigste korrektief op die verwarde perspektief van Delpont kan dié van João Albassini wees waar die roman hom ter sprake bring.

Die wese van Mahala se hoofkarakter raak egter nie alleen die perspektief nie, maar ook ander epiëse aspekte word daardeur gekleur.

7.2 Tydruimte

Tydruimte sluit nou aan by die perspektief, want omdat Delpont se perspektief gegee word, sal sý tydskonsep dus ook vir die tydruimtelike komponent van die roman dwingend wees. Juis daarom word die tydsidee so 'n belangrike aspek van die verhaal, en deur die gebruik van die verledetydsvorm deurgaans, versterk Barnard die idee van vervlegting van die syn en die skyn. 'n Motivering vir hierdie ongewone gebruik van die verledetyd is:

Hoe aanvaar jy dít so sonder meer as alles wat jy is, verlede tyd geword het; as alles wat jy doen, reeds iewers afgehandel is; as selfs jou toekoms so voltooid is, dat jy soms net voor jy aan die slaap raak, daarop kan lê en terugkyk.

(p. 129)

So 'n aanbieding laat die tyd vervaag, en daardeur kry die verhaal 'n soort ewigheidsdimensie. Mahala bied dus 'n eksperiment t.o.v. die tyd. Die gebruik van

die terugflitstegniek om die verlede te onthul en perspektief op die hede te gee, wyk verder af van die tradisionele gebruik van dié tegniek, want wanneer Mahala begin, het alles wat in die vertelde tyd gebeur reeds plaasgevind, omdat die verteltyd¹ deurgaans in die verledetydsvorm aangebied word. "Terwyl hy vertel, skuif hy kort-kort 'n skerm weg voor nog 'n verdere verlede"², en dit werk die vervlegting van syn en skyn in die hand. Die leser is nooit by eerste lese seker of hy met die syn van die een verlede of dalk die skyn van 'n ander verlede binne die nabye verlede te doen het nie. Die hele tydskonsepsie is trouens (in Delport se woorde) 'n

gewag... op mōre terwyl jy gister
onthou

(p. 57)

So gebeur dit dat die twee ver uiteenliggende punte van die tydslyn (die eerste verlede en die verre verlede) bymekaar gebring word, sodat ook die tyd op die wyse van 'n sirkel sluit. Die syn van die laaste situasie voel vir Delport "alles baie bekend" (p. 160), want watter tyd dit ook al mag wees, die angs bly nie uit nie. Die verteltyd word dus op hierdie manier uitgediep, omdat daar gesuggereer word dat daar 'n oor-en-oor-belewing van dinge is.

Daar is verder geen chronologie in Mahala se verteltyd nie deur die samepersing van nege jaar se gebeure in die paar dae waarvan verhaal word. Ook dit werk onsekerheid t.o.v. die onderskeid tussen syn en skyn in die roman in die hand. Saam met die tyd omarm ook

1 Vergelyk Günther Müller se opstel "Erzählzeit und erzählte Zeit" Morphologische Poetik (p. 269)

2 Bouwer Alba Wat kan ek lees? Twee nuwe romans Sarie Marais

die ruimtesituering die karakter. Die beperkte ruimtesituering, nl. Mosambiek, bied die "godverlate plek" (p. 57) waarin 'n geobsedeerde karakter soos Delport kan speel met sy twee wêrelde: dié van die syn en die skyn. Eensaam, in die taai, broeiende hitte, waar die rietbok fluit, kry ons die mens se betrokkenheid op die ruimte, sodat die twee "haas funksie van mekaar word."¹ Die synswerklikheid word voortdurend sintuiglik deur Delport waargeneem, veral deur die reuksintuig (bv. pp. 8, 9, 30, 36).

'n Verdere besondere trek in verband met die ruimte in hierdie roman is die feit dat die verskillende karakters opmerklik vanuit verskillende ruimtes optree. Vir 'n karakter soos Rodrigue was die ruimte "donker Afrika" (p. 71), terwyl die ruimte van 'n volgende karakter, naamlik João Albassini, die ruimte van die dier is. Stel hierteenoor die muwe ruimte van Delport se huis met sy "mufgroen gaas" waarin An hoofsaaklik optree. So bied Barnard meer as blote ruimte-skepping - die hele handeling van die karakter word deur sy ruimte geantisipeer.

7.3 Figure en gebeure

Deur 'n "onregstreekse onthullingstegniek"² word sekere skakels in die handeling geleidelik duideliker in Mahala.

1 Van Rensburg F I J "Fyn bedagte boek uit Barnard se pen" Die Burger

2 Coetzee A J "Prosa die hoogtepunt" Die Huisgenoot

Die intrige is redelik ongekompliseerd. Op die eerste vlak vlug Delport, 'n Suid-Afrikaner, van sy verlede en van 'n vriend wat hy i.v.m. 'n(vae)moord in die steek gelaat het. Sy hele lewe word 'n wag op die uiteindelijke konfrontasie met Ritter, maar die afrekening bly uit en so bly die raaiselagtige ontvlugting deel van die gebeurtenisse.

Op 'n tweede vlak in die roman maak die perspektiwiese verwringing van Delport van sy vlug 'n voortdurende vlug van sy alter-ego of van 'n donker mag in homself wat hy nie kan ontvlug nie. So vind sy hele stryd, angs en obsessie binne-in homself plaas:

Ons is twee. Ek en ek. Ons stoei met mekaar tot die dood toe.

(p. 169)

en ... dis vir homself dat hy die bangste is - nie vir Bvekenya of die meisie nie, nie vir Fernando of An of Ritter nie. Maar vir homself.

(p. 147)

Die roman gaan dus basies om Delport en sy gebrek aan kommunikasie, omdat hy

... eensaamheid gesoek het, iemand wat vir niks anders meer as die bos sou deug nie.

(p. 73)

Maar dit gaan nie alleen om die syn en skyn van Delport se tydruimte nie, maar ook om dié van sy mede-karakters, want omdat die karakters deur Delport se perspektief verwring word, kan die leser sommige van die karakters moeilik as deel van die werklikheid

ontrafel.¹ Tog is die karakters almal wel deeglik deel van Delport se geobsedeerde werklikheid (vgl. later An en die kind). Die karakters is so nou verbonde aan die hoofkarakter, dat hulle soms selfs gesien word as verskillende persoonlikheidsfasette wat tot karakters gedifferensieer is.²

Hoe dit ook al sy, dit is Delport se verhouding tot die uiteenlopende karakters wat hulle so belangrik vir die verhaal maak, wat hulle bestaan in syn en skyn belangrik maak.

Die karakters van die syn en die skyn is:

(1) An en die kind - Die probleem met Delport en An se verhouding was dat hulle van die begin af angs en skuld as deel van hulle samesyn moes aanvaar. Hulle het Ritter verrai deur saam weg te loop toe hy uit die tronk ontsnap het van 'n vonnis waaraan Delport op een of ander wyse deel gehad het. Van die ontsnapping af was hulle hele lewe onseker, en sy skuldgevoel ondermyn mettertyd Delport se hele persoonlikheid, totdat hy later beseft: "dis vir homself dat hy die bangste is" (p. 147). Hy word 'n gesplete

1 Barnard gebruik 'n tegniek van verwarring om Delport se perspektief te illustreer. Tog kan die verwarringstegniek as 'n struktuurbreuk gesien word, as in aanmerking geneem word dat die roman deur 'n derdepersoonsverteller vertel word. Die episode waar João (enigste korrektief op Delport se perspektief) Delport se belewenis van die kind bevestig (p. 63,64) bv. verhinder die leser doelbewus om tussen syn en skyn te onderskei, en dit doen opsetlik en vals aan.

2 Van Rensburg F I J Fyn bedagte boek uit Barnard se pen Die Burger

mens wat nie meer tot normale verhoudings met mense in staat is nie. Daarom kon hy nie van An afstand doen nie, al was sy waarskynlik reeds dood.

Sy het op haar rug gelê en die laken was oopgegooi, weg van haar lyk af. Hy kon die donker vlekke op haar bors sien en haar arm het van die bed afgehang.

(p. 172)

Lees hiermee saam die telkense verwysing na die gaatjie in die gaas van haar beskutting, wat van vroeg af in die roman opgemerk word. Delpont "lâât" dus vir An lewe ter wille van die las wat sy help dra:

... hulle kruip vir mekaar weg, hulle praat elkeen agter sy eie masker uit. Maar hulle praat van dieselfde angs, dieselfde bedreiging.

(p. 102)

Juis daarom is dit ironies wanneer Rodrigue sê: "Max is een van die gelukkiges", met betrekking tot die feit dat een van die weinig vroue in daardie streek Max se An was (p. 12). In ooreenstemming met die geobsedeerde karakter van Delpont kry ons voortdurend verwarring tussen die syn en die skyn, en deur sy perspektief ontstaan die onsekerheid ook by die leser - bestaan An byvoorbeeld nog in die verteltyd of leef sy net in die verlede?

Reeds vroeg in die roman staan die volgende:

Hy het na Rodrigue sit en luister en aan An gedink wat glo¹ sy vrou is en aan die kind wat eensaam op die werf sou speel en snags nie kan slaap nie.

(p. 13)

Soms kon hy self in terme van drome sy ervarings verklaar:

1 My onderstreping (E J)

Hy moes aan die slaap geraak het, want
hy het weer staan en kyk na die klein
gaatjie in die gaas van An se kamerdeur.
En in sy droom het hy geweet hy slaap;
hy het geweet hy droom hy staan en kyk,
vasgevang deur die koeëlrondte gaatjie -
die swartgebrande puntjies van die sif-
draad eweredig ingebuig na binne toe:
'n honderd byna onsigbare vingertjies
wat reguit na haar toe wys.

(p. 43)

Daarna het hy uitgeloop

... oor die kind se slingerende paaie,
en 'n pad gevolg wat skielik doodgeloop
het - sommer op 'n plek - waar die kind
lê en slaap het, die skrapperplankie nog
in sy hand.

(p. 43)

In die lig daarvan dat An reeds dood is, lyk dit asof
An se onrustigheid snags deel van Delport se eie on-
rus kan wees, en die byna tasbaarheid van die gebeure,
toe hy haar die nag gaan troos het, is deel van die
skynwêreld:

Hy het haar skouer geskud en met haar
gepraat, saggies, en gevoel hoe sy
geleidelik ontspan.

(p. 40)

Tog was die kind, aan wie se skynbestaan die leser
uiteindelik nie meer kan twyfel nie, by bogenoemde
gebeure baie prominent teenwoordig:

Die kind het tot voor die venster gekom
en sy gesig teen die venster gedruk, sy
hande bak langs sy slape

(p. 40)

en

Toe hy opstaan was die kind nie meer
voor die venster nie.

(p. 40)

Dit lyk asof Delport die werklikheid leer ontken het,
want partykeer is An sō deel van die werklikheid dat

die twyfel omtrent haar bestaan as synskarakter ver-
vaag, bv. wanneer sy sê:

Ek het vir jou kos gemaak
(p. 131)

en Delpont dan werklik gaan aansit by die tafel.

Tog handel sy nie en hy dink:

Sy en die kind het nooit saam met hom
geëet nie en daar was tye dat hy ge-
wonder het of hulle ooit eet.
(p. 131)

Hy is verder die een wat die gekookte nek en sousbone
inskep, terwyl sy

... by die oorkantste hoek van die tafel
bly staan, hom dophou,

en dis weer hy wat dink:

Sy ... het dit gemaak.
(p. 131)

Delpont se verhouding tot die skim-An is so werklik
dat hy allerlei emosies in die verband ervaar, byvoor-
beeld vrees vir verwerping:

Sy het na hom gekyk en hy had die gevoel,
'n oomblik, sy kyk na iets wat sy die
eerste keer sien en wat sy nie ken nie
en wat haar die volgende oomblik sal
laat ril.
(p. 134)

Hy ondervind ook jaloesie: hy verdink An en Fernando
van onderduimsheid omdat sy altyd "in haar onderrok"
voor die "skepsel" verskyn. Hy jaag Fernando weg
nadat hy een keer uit haar hamer gekom het toe Delpont
tuis kom. Fernando se verbasing oor Delpont se op-
trede dié dag is dus nie geveinsd soos Delpont dink
nie (p. 119).

'n Ander emosie is 'n sekere weersin in haar, wat hom
na Mália dryf:

Haar lyf was tam in die verkreukelde onderrok en daar was rooi slaapplooitjies aan die een kant van haar gesig. Hy kon skaars glo die keel is dieselfde wat hy lank tevore teen sy bewende, verwonderende lippe ontdek het.

(p. 67)

Projeksies van Delport se eie flitsende denke laat An werklikheid word. So sê sy byvoorbeeld aan hom:

"Jy's siek" (p. 118), na sy beskuldiging in verband met Fernando en

Aan haar mond en oë het dit gelyk of sy die woorde skreeu, maar dit was so sag dat hy dit skaars kon hoor. En sy het weer iets gesê en dié keer kon hy dit glad nie hoor nie.

(p. 118)

Dit is opmerklik dat die kind weer hierna met sy fiets verbyry. Die leser kan homself dus wel afvra of hier sprake van 'n oomblik van helderheid kon wees. Later lyk dit weer na 'n skuldgevoel teenoor An of dalk sy eie eensaamheid wat geprojekteer word, wanneer Delport voortgaan met:

As hulle vir my toe gesê het jy sal...

en An antwoord:

Ek is eensaam hier.

(p. 133)

Onmiddellik daarna verskyn die kind weer in die middeldeur en hy het "vasgesteek toe hy hulle sien" (p. 133)

An se bestaan is soms werklik en soms vaag, en dit is asof iets tot Delport wil deurskemer wanneer hy tot die besef kom:

Haar stem en die muskiet s'n was baie dieselfde. Die muskiet was naby sy oor; hy kon dit bokant die reën uit hoor sing.

(p. 133)

Tog is dit sý wat "die eerste keer na baie jare" weer van Ritter praat:

Hy het jou doodgemaak omdat hy weggebly het.

(p. 134)

Wanneer Delpont tot hierdie insig gebring word, is daar 'n oomblik van helderheid:

Maar sy was weg en die reën was weg en daar was nog net die loop van water op die werf en in die geute. Die oorkruiper was weg agter die skilfertjie kalk en die muskiet was weg.

(p. 134)

Wanneer dus reeds op (p. 19) staan:

Hy het na An verlang want sy was nie meer by hom nie. Die bleek gesig onder die muskietnet was 'n dooie mens,

kan dit letterlik opgeneem word, terwyl die leser op daardie tydstip geneig is om dit figuurlik te sien.

Die feit dat An slegs 'n illusie is wanneer die dinge met Delpont gebeur, word gestaaf deur die volgende "gesig":

An het uit die donker sitkamer aangekom en in die deur verskyn en daar was bloed aan haar verkreukelde onderrok.

(p. 169)

Hierby kan ook die volgende sitaat as voorbeeld van 'n oomblik van waarheid uitgelig word:

Die bed was daar en die muskietnet soos 'n tent oor die verkreukelde lakens. Maar die tent was leeg.

(p. 99)

Wat die kind betref, is daar weinig twyfel dat dit slegs deel van die skyn was en dat die kind selfs nooit gebore is nie:

Om na hom te roep sou hopeloos wees; hy

sou nie antwoord nie - en om hom in
die donker te soek, sou ewe min help.
(p. 42)

Die gesprek tussen An en Delport uit 'n verre verlede
is in aansluiting hierby meerduidelik en dit staan sowel
vir die verlede as vir die toekoms:

Die kind. Was daar werklik 'n kind?
Die muskiet het om sy kop gesing en hy
het gewonder oor die kind. Wat sou
hulle met die kind doen as hy kom?
(p. 110)

Op hierdie tydstip is dit nie alleen onseker of dit
slegs die verre verlede is waarvan hier verhaal word
nie en of die verteltyd dalk ook hier voortgaan nie,
want die muskiet, wat simbool van die skyn was, "het
om sy kop gesing, al om sy kop" (p. 110). Maar die
verhaal gaan in flitse verder:

Sy het gesê: "Ons kan hom saamneem."
Hy het geknik.
"Weg."
Daar was 'n klein geraamtetjie in die
wasbak.
(p. 111)

Laasgenoemde onthulling skakel met

... die nag by die vreemde vrou toe An
nie wou ophou bloei nie.
(p. 37)

Wanneer die vertelling voortgaan, is dit om Mália
wat sy gedagtes gaan -

Mália Domingo was iewers in die nag
alleen.
(p. 111)

Dit bring weer 'n assosiasie met An, want sy gewete
kla hom dan in An se stem aan:

Ek wou jou vra hoekom jy my hierheen
gebring het.
(p. 111)

Maar toe hy omkyk, "was sy nie meer daar nie" (p. 111).
By hierdie flits is die kind steeds teenwoordig
"onder die noorsdoring" (p. 111).

So relatieweer Delport se perspektief die figure, want
Daar was beelde in sy kop, flitse van
dinge, maar niks het gebly nie.
(p. 120)

Daarom kan eers by nadere betragting van die roman
met sekerheid gesê word dat die kind nie 'n synskarak-
ter is nie. Die kindgeval bly funksioneel verwarrend,
omdat Delport soms so "tasbaar" met hom handel, terwyl
sy skynwerklikheid uitgewys word as hy elke keer
"verdwyn" uit die "syn".

Delport het die kind laat plat lê, 'n dun
kombers oor hom gegooi en na hom staan
en kyk sonder om hom te sien. Hy was
nie seker of die kind regtig daar is nie.
(p. 138)

(Laasgenoemde oomblik van helderheid stel ook die skyn
aan die kaak.) Iets soos die slaapkamertoneeltjie
in verband met die kind is werklik misleidend, want
hier vee Delport selfs met sy hand "deur die kind se
hare" (p. 44) sodat die kind versteur word:

En die kind het hom omgedraai en op sy
maag verder geslaap, sy kop skuins, sy
arms onder hom in, en een been effens
opgetrek asof hy iets beskerm.
(p. 44)

Delport se gedagtestroom bied tog 'n duidelike rig-
snoer i.v.m. die syns- of skynkarakter van die kind:

Hoe lank was dit sý en An se speletjie -
om 'n kind te hê van hul eie! Hulle
het hom verbeel; hom 'n kamer en 'n
bed gegee, hom snags in hul gedagtes
toegedek, hom vir wandelings geneem,
hom leer praat, met hom gespeel. Dit

was asof hulle met die verbeelde kind 'n ander een wou ontken. Maar hulle s'n het hy nooit regtig geword nie.

(p. 139)

Die kind lyk dus op 'n beliggaming van skuld, en so kan ook deur die ontkenning van die bestaan van die kind 'n ontkenning van skuld by tye gemaak word:

Delport het die kamer uitgegaan en vir die eerste keer in 'n baie lang tyd weer geweet hoe leeg die kamer is toe hy dit agterlaat. Hy het voor An se deur gaan staan, net 'n oomblik, en weer die ronde gaatjie in die gaas gesien, en haar kamer was net so leeg soos die kind s'n: Daar was 'n blink draadjie spinnerak van die gaas af skuins boontoe tot teen die kosyn.

(p. 139)

Hierdie gedeelte is terselfdertyd 'n baie duidelike oomblik van synshelderheid by Delport. Dit is 'n soortgelyke "ontdekking" wat Delport byna die werklikheid laat aanvaar deur saam met Mália te vlug. Wanneer hy teruggaan na sy huis in die laaste angsituasie van die roman, was "die werf en die huis... skielik verlate", "daar was niks nie" (p. 162). Slegs "die kind se paaie" (p. 162) het oorgebly, en daarom gaan hy terug na Mália, sy "tweede dwaling" se kamp.

(ii) Mália en die ander karakters - Delport se verhouding tot Mália, met Bvekenya as skim op die agtergrond, word vir hom sy verhouding met An en Ritter. Reeds by die eerste ontmoeting het Delport geskrik toe die vreemde Mália Domingo by sy halte wou afklim, en wanneer sy haar teenwoordigheid later aan Rodrique verklaar met:

My pa en 'n vriend van hom het kom
skiet en ek pas die kamp op,
(p. 11)

begin Delport se agterdog (en moontlik sy projeksie)
reeds. Dit blyk verder dat sy nie seker is of hulle
nog sal terugkom nie - "wanneer hulle kom - as hulle
kom" (p. 21) - en dit gryp Delport aan:

'n Oomblik was daar 'n verbond, die
moontlikheid van 'n verbond, die vae
belofte van 'n verwantskap: die manier
waarop sy gesê het: as hulle kom.
(p. 21)

Wanneer Delport dan liggaamlik na An verlang (hy kyk
"deur die swart sirkel waar die net gebrand was en hy
sien haar stuimel tussen die kussings" p. 80) maar
haar nie kon bereik nie, steek hy die spruit oor na
Mália se kamp waar hy haar tevore in die vroeë son
nakend sien staan en was het. Dit is egter vir hom
op daardie stadium nie meer so maklik om die skyn te
ontvlug nie, want

Hy het aan An gedink en haar wit heup
het die gekaats van voëls verdring.
(p. 83)

Dan sien hy ook weer die ligkol wat teen die muur na
die masker soek (p. 84) en so sny sy vrees hierdie
medemenslike kontak af, sodat hy ook op die wyse van
die natuur nie kan kommunikeer nie. Hy kon nie
spontaan teenoor Mália wees nie a.g.v. sy verhouding
tot An - hy was te bang om Mália as synskarakter te
aanvaar:

Hy wou dit sê, maar hy kon nie, omdat
hy dit self nog nie kon glo nie. Daar
was geen rede vir hom om dit te glo
nie. Hy het alles gegee in ruil vir
An, en al het An nie saamgespeel nie, het
dit nog niks aan die saak verander nie.

'n Mens het net soveel om te gee,
dan bly daar niks meer oor nie.

(p. 86)

Daarom het hy by Mália "niks blywends gesoek nie" (p. 86) maar net die geleentheid om te vergeet. Eers wanneer Mália Delport van haar af wegstuur, word sy vir hom meer as 'n gekoesterde gedagte (p. 92) en nadat hy intiem met haar verkeer het, raak An en Mália soms só vervleg, dat hy hulle moeilik uitmekaar kan hou. Die synskarakter en die skynkarakter word as 't ware één:

Hy het haar gebukkend oor die wasskottel sien staan en An het in die deur gehuiwer. Sy het haar ligbruin lyf in die oggendson staan en was en die stringetjie hare het weer oor An se voorkop afgegely. Sy het saggies en ekstaties gesnik in die verstikkende donker en haar gesig was nat en souterig en haar lippe was oral waar sy mond haar lyf gesoek het en An het die sliert hare 'n tweede keer uit haar gesig gegee.

(p. 100)

Wanneer An en Mália eers op dieselfde vlak in sy gees leef, is dit natuurlik om Ritter op haar vriend te projekteer. Delport begin versigtig:

Die man saam met jou pa, is dit 'n vriend van hom?

(p. 124)

Wanneer Mália hom as haatlike dier beskryf en sê dat Bvekenya aan almal sy naam as "god van die son"¹ verklaar, pas dit in in die angswêreld van Delport en kom hy daartoe om eksplisiet te sê:

Sy regte naam is Ritter.

(p. 144)

So word ook Bvekenya karakter van die skyn.

1 Vergelyk die verband van Ritter met die sonmotief in hoofstuk 8 (p. 127)

Sommige karakters (soos ook Mália Domingo) bestaan ongetwyfeld in die syn, maar hulle is ook verwickeld in die skyn. So leef byvoorbeeld Rodrique in 'n skynwêreld van grootheid met sy gewaande kapteinsrang. Dat Rodrique synskarakter is as skipper van die Mahala, is nie te betwyfel nie. Daar word talle vertroude beelde van hom gegee. Hy is byvoorbeeld die een wat "tussen sy tande krap en rustig sit en praat en na brandewyn ruik" (p. 9), en sy hande is "swart van droë olie" (p. 11). Soos Delport het Rodrique ook van 'n mislukking gevlug en wel na die tydruimtelike skyn van die rivier as "veiligste plek in Afrika", die plek waar jy "nêrens is", "in transito" (p. 18), sodat elke dag vir hom "gister in trurat" (p. 19) is. Daarom is Pio gewoonweg vir hom deel van Afrika se swartes - hulle "kan ook niks doen as jy nie bystaan nie" (p. 13). Die eintlike dinge wat die lewe aan die gang gehou het, was vir hom juis die dinge van die skyn - sy bietjie foto's in 'n koekblik waarmee hy oomblikke lank in die lewe waarvan hy droom (p. 27) kon lewe, terwyl die kamera ongebruik in die kas gelê het, "want daar is niks meer af te neem nie" (p. 28); sy pornografiese prentjies, wat "swak plaasvervangers vir die regte ding" (p. 27) was. Tog het hy die

... prentjies verkies omdat hy geen
vertroue meer had in die regte ding nie.
Hy was bang vir die regte ding.

(p. 31)

Daarby was Rodrique 'n pseudo-filosof, wat die filosofie uitgespreek het wat Delport uitleef, naamlik

Om die horison te wil inhaal. Om te
voet vir die son te wil vlug.

(p. 114)

So het Rodrique dus ook die syn ontvlug soos Delpont:

Sy vrees had 'n ander naam, maar dit
was dieselfde as Rodrique s'n.

(p. 56)

Direk teenoor Rodrique staan 'n karakter soos João Albassini. Albassini is ook 'n synskarakter in wie se lewe die werklikheid van oomblik tot oomblik bestaan, omdat hy instinktief lewe sonder rasionalisering van sy daad of motiewe. Ten opsigte van klere drag is reeds 'n merkwaardige verskil tussen Rodrique en João. Laasgenoemde dra die "uniform" van die syn:

... 'n kort broek wat soos sy bosbaadjie
en wit helm en sy kunstande en kamaste
minstens drie nommers te groot is.

(p. 31)

Hierteenoor is Rodrique se uniform "vol medaljes" (p. 13). Hoewel die uniform verslete is, word dit opgekikker met iets van die skyn, wat aan Rodrique 'n anker moes bied. João het nie 'n anker uit die skyn nodig gehad nie:

Hy het nog altyd sy eie gang gegaan, hom
by niks laat insleep nie, sy diere ge-
teel, sy velle verkoop, ongestoor deur
die doen en late van ander mense.

(p. 41)

By die synskarakter-aspek van João kom tog ook iets wat nie heeltemal binne die kring van die syn lê nie: met sy "swart kykers, klein en hard van Afrika se son" (p. 63) is hy, ten spyte van sy bysiendheid, heldersienende. Hy waarsku Delpont byvoorbeeld:

... jy moet versigtig wees.

Hy staan in jou sitkamer en ek kan
sien wat hy sien.

(p. 63)

Die Ritter-karakter blyk op die vlak van Delpont se selfkonfrontasie 'n karakter van die skyn te wees.

Delpport stel dit s6 aan Mália:

"Ek wil jou vertel van Ritter", het hy gesê. "Het ek jou al van hom vertel?"

"Vertel my van jouself."

"Dis presies dieselfde."

(p. 172)

Daarom is sy vlug so tevergeefs en vlug hy steeds dieper in sy self in. Tog blyk die Ritter-karakter ook moontlike synskarakter te wees, want hy word deur terugflitse onthul as 'n synskarakter vir wie Delpport goed geken het, iemand wat nie maklik ophou nie, wat altyd glimlag,

Maar almal het geweet agter daardie glimlag brand 'n vuur.

(p. 104)

Daar bestaan dus (by die leser) onsekerheid ook oor Ritter se agtervolging van Delpport, en die volgende vraag kom onwillekeurig na vore: is Ritter nog die Ritter van Ballito of is hy slegs die beeld van Delpport se alter-ego, of is altwee hierdie moontlikhede gelyktydig gangbaar? Op hierdie wyse gee die verhouding syn-skyn 'n rykdom van inhoud aan die roman, veral met betrekking tot die karakterinhoud. Ook redenasies in verband met die Gonçalo-karakter en sy geheimsinnige dood bly onopgelos tot aan die einde, en uitsprake in verband daarmee bly onbewese gissing. In die lig van die meerkantige karakter van die roman het ons hier met funksionele onbeslisthede te doen - verrykende verstrengeling van syn en skyn.

Te midde van al hierdie karakters van die syn en die skyn kry ons bowenal Delpport se eksistensialistiese geworpenheid in die syn. As "outsider" gebeur dinge

mēt hom: hy het byvoorbeeld die gevoel hy "ry by
homself verby (p. 122), en

Hy was maar net daar, die spil, en sonder
dat hy gevra het om betrek te word.

(p. 146)

Dit is asof 'n mag hom laat beland waar hy is, en
daarom is hy daadloos en kyk hy van buite af wat met
hom gebeur (p. 156) asof hy vir homself skyn is.
Selfs dit bevredig nie, want "niks doen kan ook oorsaak
word" (p. 156). Tot aan die einde handel hy "teen
sy beterwete in" (p. 146) en hy protesteer teen sy
onmag om sake 'n wending te gee:

Ek wou nie weggaan daardie tyd nie.
Ek wou nie die kind laat wegneem nie.
Ek het nie geweet hoekom ek vir iemand
moet weghardloop nie. Ek wou nie.
Ek wou nie vannag hier gewees het nie.
Ek weet nie hoekom ek hier is nie.

(p. 172)

Hoofstuk 8

Enkele simbole van die syn en die skyn

Ten slotte wil ek, in 'n poging tot sintese, aandag skenk aan enkele simbole uit die bespreekte werke van Chris Barnard en Henriette Grové. Hiermee wil ek geensins Wellek and Warren¹ se waarskuwing verontagsaam in hierdie verband en daarmee die outonome geheel van die kunswerk ontken nie:

It must be studied, finally not in isolation from the other strata but as an element in the totality, the integrity, of the literary work.

Dit gaan hier hoogstens daarom dat ek probeer aantoon hoe ook uit die simbolewêreld van die bespreekte werke blyk dat in die betrokke skrywers se werk syn en skyn sentraal staan.

In die literatuur behoort die simbool tot die werklikheid van die kuns, waaraan dit inderdaad 'n ekstra dimensie toevoeg. Juis daarom skakel die simbool kragtens sy wese ten nouste met die syn en die skyn. Die wese van die simbool wortel in die syn, want die simbool is meestal 'n visualisering van 'n bepaalde saak. Die twee helftes van die "symbolon"² se

1 Wellek R & Warren A Theory of literature (p. 211)

2 Steenberg D H stel in "Simbool en waarheid" Koers dat die Griekse symbolon, waaruit die term "simbool" afgelei is, "oorspronklik 'n herkenningsteken in die vorm van twee helftes van dieselfde voorwerp (was) wat by sluiting van 'n ooreenkoms geskei en later as bewys op mekaar gepas is."

verskil

... lê in die bestaan van die twee helftes in verskillende sferes, naamlik die empiriese en die ideële, bv. metafisiese, religieuse of abstrakte oor die algemeen, dit wil sê in die moontlikheid om die betekende of gesimboliseerde aan sy "helfte" te herken. En aangesien die empiriese "helfte" sintuiglik waarneembaar is, word dit simbool genoem van die vaer omlynde ideële "helfte" waarmee dit geassosieer word, iets wat in sy eie reg bestaan maar die ideële by die waarnemer oproep, gewoonlik iets enkelvoudigs wat iets van groter kompleksiteit verteenwoordig.¹

Steenberg se omskrywing hierbo oor die empiriese waarde van die simbool sluit aan by dié van Shipley:

... in representing abstract ideas, the symbol is imitating (in the sense that all art is mimetic) something invisible.²

Soos ek in die vorige hoofstuk aangetoon het, word die gebruik van beelde en simbole dikwels aan die sintuiglik waarneembare gekoppel juis omdat die sintuie die mens 'n houvas op die werklikheid gee, soos Vestedijk dit stel i.v.m. die "Archimedisch punt." Sien sitaat op p. 47.

Die raakpunte tussen die simbool en die problematiek van syn en skyn word verder duidelik in die lig van die volgende opmerking van Fowler

... the almost outonomous symbol reveals the hidden order that lies behind our deceptive everyday reality.³

1 Steenberg D H "Simbool en waarheid" Koers (p.7)

2 Shipley J T Dictionary of world literature (p.405)

3 Fowler R A dictionary of modern critical terms (p. 189)

Kragtens sy wese lê die simbool dus op die vlak van die problematiek syn en skyn.

Hierbenewens word dit duidelik uit die bespreekte werke, dat die individuele werkwyse van elke skrywer bewustelik simbole van die syn en die skyn kan inspan. Deur 'n eiesoortige hantering van die simbool kan dit immers geïndividualiseerde vormgewingsmiddel word, al het die betrokke simbool miskien ook konvensionele assosiasies.¹ Soos die konvensionele eilandsimbool bv. op isolasie dui, groei dit tot individuele simbole in die digkuns van D.J. Opperman en A. Roland-Holst, al behou dit iets van die konvensionele betekenis. Die eilandsimbool is in albei die oeuvres herleibaar tot 'n konvensionele betekeniswaarde, maar dit word tog geïndividualiseerd aangewend.²

Met betrekking tot die aanwending van geïndividualiseerde simbole in die syn en die skyn kom ook die terme reële en irreële simbole ter sprake. So is bogenoemde eilandsimbool byvoorbeeld reël herleibaar en word dit geïndividualiseerd aangewend. Teenoor die geïndividualiseerde gebruik van konvensionele simbole wat reël herleibaar is, staan die gebruik van irreële simbole, simbole sonder noodwendige skakeling met die

1 Konvensionele simbole is dié wat met gebruik deur die jare tradisioneel 'n seker betekeniswaarde verkry het, terwyl individuele simbole op eie skepping dui.

2 Vergelyk o.a. Opperman "Digter" of "Joernaal van Jorik" en o.a. Holst se "Eigen achtergronden".

werklikheid. Uit die aard van die saak is laasgenoemde gewoonlik geïndividualiseerde simbole, omdat hulle opgebou is deur die individuele verbeelding van die skrywer. Voorbeelde hiervan is "Die gog" (C. Barnard) en "Die boenk" (B. Breytenbach). Die aard van die onderwerp, met betrekking waartoe die simbole gebruik word, bepaal of "een sterk individualisties getinte uitbeelding"¹ verlang word. Wanneer die skrywer met irreële simbole werk wat individueel raakpunte met die realiteit vertoon, kom die spanning tussen syn en skyn sterk op die voorgrond.

Chris Barnard en Breyten Breytenbach gebruik byvoorbeeld die werklikheid as verwysingsveld in die twee genoemde verhale. Die gog en die boenk is respektiewelik "diere" met oë, pootjies, pennetjies en bene, tone, voete, hare, vlerke. So word deur middel van individuele komposisie, die werklikheid ingespan om 'n skynvoorwerp (irreële voorwerp) te skep. Dat die gog byvoorbeeld 'n ware simbool is, ly geen twyfel in die lig van die volgende definisie nie:

die ware simbool verwys na iets wat verborge is, iets wesentliks, wat nie gedefinieer kan word nie en waarvoor daar 'n teken nodig is om dit aan die mens te openbaar.²

Hier kom 'n sekere transformasie in die simbool dus ter sprake. Die soeke na die waarheid binne die syn plaas die gog gedeeltelik in die denksfeer van die realiste teen die einde van die negentiende eeu, want hier speel die sinnewêreld ook 'n groot rol. Tog is

1 Vestdijk De glanzende kiemcel (p. 184)

2 Steenberg D H "Simbool en waarheid" Koers (p.15)

dit Malarmé, die Franse simbolis, met wie Barnard ten opsigte van simboolaanwending 'n groter parallel vertoon, naamlik in die gestaltegewing van die bonatuurlike ervaring in die taal van die sigbare. Nie alleen uit "Die gog" word dit duidelik nie maar ook uit "Die dood van Julika von Schwabe", waar die bese sigbaar word in die murasie. Die ervaringswêreld is hier van die uiterste belang, want verskynsels uit die synervaring, dus konkrete, sigbare dinge, stel die onsigbare voor.

Teenoor simboolskepping soos in die geval van die gog staan die werkwyse van Henriette Grové in byvoorbeeld "Dood van 'n maagd". "Die gog" lê op die irreële vlak ten spyte van die tasbaarheid van die diertjie in die syn. Hierteenoor is "bloed" uit Grové se verhaal, 'n erkende simbool van vrugbaarheid, die erotiese, skuld, dus: konvensionele simbool. Dit word egter méér, want op reële vlak word dit ook geïndividualiseerde simbool, omdat die bloedmotief in die verhaal ook groei tot simbool van die dood. Hoewel bloed dus lewe (vrugbaarheid) in ooreenstemming met die konvensionele betekenis simboliseer, word dit terserfdertyd geïndividualiseerde simbool van die dood in hierdie verhaal, tegelyk simbool van walging en verlange. Hier het ons dus synsimbool, weliswaar 'n simbool met twee aangesigte, maar tog synsimbool.

In kontras met die bloed (rooi) kom die wit beelde uit dieselfde verhaal. Wit is die konvensionele simbool vir reinheid. Dit kry ons dan ook in die verhaal terug, maar daarmee saam word die wit ook simbool van iets wat die skyn van verrotting en dood

110

bewaar, dus simbool van die skyn. Vergelyk onder andere die "wit kind in 'n wit kis" wat wesentlik 'n reeds ontbinde babalykie was, of die wit verbande om die oujongnoot wat die reuk, soos in die geval van die lykie in die kis, moes bedek:

Waarom dan die reuk,¹ iets wat sleg word,
so vrotterig - soet?

In hierdie verhaal is nie souseer sprake van "a reality on one level of reference by a corresponding reality on another"² nie, maar Fowler se uitspraak in verband met die versteekte orde agter die realiteit kom eerder ter sprake wanneer die twee kante van die syn ontbloom word. Die syn skyn dus soms wat dit nie is nie, en deur die bilaterale beeld word die syn oopgevelek. Die simbool word aldus nie alleen middel om na 'n ander bestaansvlak te verwys nie maar ook om die skyn van die werklikheid bloot te lê.

So ontbloom die simbole binne die konteks ook die verwarde syn van Max Delport in Mahala: die kind, duidelik simbool van die skyn, ontbloom Max se hunkering en vrees in die syn, terwyl die masker, wat op die spanningsvlak tussen syn en skyn lê³, die skyn bestaan van Ritter as alter-ego van Max verteenwoordig, maar ook binne die syn 'n sintuiglik-waarneembare synsvoorwerp is om die skyn konkreet te verteenwoordig.

Soms is die simbool self so nou by die syn en die skyn

1 "Dood van 'n maagd" uit Jaarringe Twaalf kortverhale (p. 144)

2 Shipley J T Dictionary of world literature (p. 405)

3 Eberlé Oskar Cenalora - Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker Hoofstuk 7.3

betrokke, dat dit by ontmaskering vernietig word. In die alledaagse realiteit van Juffrou Thea uit "Venesië agter 'n bruin gordyn" het ons inderwaarheid met die skyn te doen, wat vir haar werklikheid geword het agter die bruin gordyn. Die gordyn word simbool van die skeiding tussen werklikheid en skyn, en wanneer dit onherstelbaar afgeruk (vernietig) is, bly die tot dusver verborge werklikheid oop en bloot oor. Die gordyn is simbool van die skyn waarmee die syn ontwyk moes word, en tradisioneel skakel die betekenis van die gordyn as "concealment, protection: (it) hides the fiery brilliance of God in the shrine"¹ met bogenoemde gebruik daarvan as simbool. Die gordyn sluit die sonlig uit, wat konvensionele simbool is van herstelling en heling en wat slegs die vertrek kon binnedring "waar die gordyn nie dig was nie".² Die lig, as konvensionele simbool van suiwerheid, kennis en die verlede³, is dus uitgesluit uit die wêreld van die skyn. Afgeslote van die ware syn het Juffrou Thea agter die gordyn met haar porseleinwindmeultjie (iets wat maklik breek) geleef. Die windmeultjie kombineer die simboliek van wiel en lug, naamlik die wiel wat simbool is van die ewige, onveranderde syn - iets wat bloot aangaan - en die lug wat ewigheid of die hemel voorstel. Henriette Grové gebruik hierdie konvensionele simbole in die bogenoemde betekenis-sfeer, maar die windmeul word duidelik ook geïndividualiseerde simbool van die skyn wat sō broos is:

1 De Vries Ad Dictionary of symbols and imagery
(p. 124)

2 Grové Henriette Jaarringe Twaalf kortverhale
(p. 82)

3 De Vries op. cit. (p. 297)

dit breek maklik."¹ In dieselfde verhaal word konvensionele simbole van die syn ook gebruik: rook, sweet en roet is deel van die harde werklikheid van die menslike syn - vuil beelde uit die syn. Ook die stof is 'n werklikheidsimbool en werk saam met die sweetsimbool: die mens se vervloeking tot iemand wat in die sweet van sy aangesig sy brood sal eet, en die stof waartoe hy uiteindelik sal terugkeer. So kom dit ook voor in "Haar naam was Hanna":

Stof en as soos die pop se semeloorskiet
wat deur die wind verstrooi is.

(p. 108)

In "Winterreis" word die stof eintlik simbool van die dood:

Daar is altyd stof en dit beteken die
dood. Let wel: eers stof, dan dood.

(p. 21)

Ook die volgende sitaat uit "Winterreis" dui op die gebruik van die stofsimbool in bogenoemde betekenis:

My kind of joune, hulle voete trap al
hoe lank maar baie lig op die stof. Dit
pas dat hulle uiteindelik gelyk daarmee
lê.

(p. 44)

Die stofsimbool uit die syn bring ook die klipsimbool ter sprake, veral in "Winterreis", waar die mynstof s6 gesien word:

1 Ook in "Wie onthou vir Kinna" is die wiel 'n simbool van die skyn. Die wiel is weliswaar 'n reële voorwerp, maar hoewel dit die indruk skep dat dit ewig, onveranderlik voortrol (vergelyk die konvensionele betekenis daarvan, naamlik ewige, onveranderlike beweging in die werklikheid), is dit ook onderworpe aan verandering.

... so mooi, maar dodelik want sy stof
dwarrel uit en in en pak saam tot jou
long klip word en jou asem eers 'n
fluit en dan 'n roggel.

(p. 60)

Die klip word nie-lewende realiteitsimbool, wat on-
vrugbaarheid en dood impliseer. Nie om dowe neute nie
laat Grové Philadelphia se naam met "witgekalkte
klippe" uitspel, want "Dis net klippe wat groei
daar".¹ (In die lig van 'n vorige verwysing na die
simboliek van "wit", word die witgekalkte klippe sim-
bool van onvrugbaarheid van die wêreld. Sō onvrugbaar
was dit daar, dat "God self klip en stil" was in die
klipkerk (p. 4). Die simbool word verder gevoer
deur vlees en bloed teenoor die klip te stel:

Vlees teen klip. Klipsteenstyf en koud.
Philadelphia se bulte was yster en blou.
O brose, sterflike vlees en sy armsalige
asem.

(p. 39)

Hierteenoor het

'n klip... geen asem of bloed nie en
waar jou gesig daarteen rus, gaan jou
wangvleis geleidelik dood.

(p. 40)

Onverklaarbare bevrugting: klip bring
klip voort en berge teel onnoembaar in
getal, maar sonder bloed en dus leweloos.
Dwase skepsel, sy wat haar hoop vestig
op 'n grafklip en selfs sesduisend myl
ver kom om dit te soek, net asof dit
die tyd kon ophef.

(p. 88)

Die grafklip word dan uiteindelik simbool van die
werklikheid van die dood, wat deur die menslike hoop
(en ontvlugting) nie tot skyn gemaak kan word nie;

1 "Winterreis" (p. 3)

dit bly synsimbool.

Aan die ander kant skakel hierdie synsimbool met sneeu (wat assosiasies met die wit-beeld bring) in "Winterreis":

... as die sneeu lank genoeg val, maak
hy toe en hy smoor en geskiedenis word
klip

(p. 19)

en:

... sneeu en sneeu en alles word wit
en witter: al die jare, al die eeue,
alles toe, weggesneeu, so wit en stil.

(p. 66)

Die sneeu is duidelik simbool van die skyn, wat die harde werklikheid verdoesel en bedek, maar waaronder tog die dood gevind word. In "Dood van 'n maagd" word hierdie verdoeseling in terme van die gordyn-beeld gestel, naamlik:

Hulle dink verniet om 'n gordyn voor
te hang.

(p. 141)

Binne Grové se simbolesisteesem kan ook die deur hierby betrek word as iets wat beskerming teen die syn bied. Veral die glasdeur (die een in "Die Betlehem-ster" en die een in die drama Die glasdeur) sluit aan by Shelly se "Life like a dome of many coloured glass, stains the white radiance of eternity."¹ Die konvensionele betekenis van "deur" kwalifiseer die betekenis van die glasdeur, naamlik: iets wat beskerming teen die buitewêreld bied, dus simbool van die skyn, want wanneer die glasdeur breek, is die naakte syn vir die eerste keer ontbloot in

1 "Adonais" (Strofe 52)

Die glasdeur. In "Die Betlehem-ster" is dit 'n mooi, rooi (erotiese) glasdeur en daarbinne is dit lekker, maar juis hierdie lekker bring ongeluk vir Lena se gesin.

Teenoor die simbole van gekleurde glas kry ons die helder of deursigtige glassimbole. Een van die "skatte" wat Anna-Amehlia in "Winterreis" na die harde syn van Suid-Afrika saambring het, was haar glasware (p. 28) - iets uit 'n wêreld wat tot skynwêreld vir haar gegroei het in ontvlugting van die syn. Die ronde glasbal op die buffet van Juffrou Thea uit "Venesië agter 'n bruin gordyn" is ook duidelik simbool van die skyn: soos met die draai van die windmeultjie, waar die "warreling van blou en wit" "patroon en vastigheid" oplos, so is die Alpetoneel in die glasbal wanneer die glas geskud word. Met die skud van die glas was alles moontlik in hierdie skynwêreld (p. 82). Nog 'n glassimbool uit dieselfde verhaal, is waar Lida deur die glas van haar koshuis-kamervenster na die geïdealiseerde wêreld van Juffrou Thea kyk. Sy besef eers later dat dit 'n "maer loergatwêreld" is wat die glas bied (p. 95). Soos in "Dood van 'n maagd" die breë en smal weë slegs agter die glas van die prentsaam geskeie kon bestaan, kon Juffrou Thea se glasbolwêreld slegs agter die koshuisvenster standhou, want aan die koshuiskant, die syn, het die werklikheid dit verswelg. Hiër was die spieël wat Alet Pieterse weerkaats het as: Vet en rond en blink soos 'n wintersappel: (p. 85), en die werklikheid word driedubbel weerkaats om die skyn te loon:

... drie weerkaatsinge en nie een glo
wat ek sê nie.

(p. 85)

Die spieël lyk dus na 'n simbool van die syn, want ook in "Die Betlehem-ster" is dit die spieël waarin Lena se ma kyk wat die syn terugkaats, en wanneer Lena hierdie spieël per ongeluk breek, word dit simbolies van haar taak om die waarheid voortaan in die skynvorm te aanvaar: sy moet 'n leuen lewe ter wille van haar ma. Ook in "Winterreis" weerkaats die spieëlsimbool die werklikheid, dié van geslagte:

Beeld skuif opties bo-oor beeld, soos 'n
spieël wat newespieëls weerkaats - refleksie
in refleksie in refleksie. Oувrou, jong-
vrou, kind.

(p. 56)

In dieselfde verhaal word die konvensionele spieëlsimbool uit die folklore, soos De Vries¹ dit stel, benut, naamlik: "if you look into a mirror you do not see yourself, but your soul." Die "spieëlvrou" kyk tot in die siel van die idiotekind:

Oog en beeld - spieël en siel.
Nes 'n put, 'n baie diep gat met geen
bodem nie.

(p. 75)

Hierdie spieël wil die syn nie deur skyn ontken nie maar dit bevestig as syn. So is ook die glasoë van die semelpop uit "Haar naam was Hanna" 'n synsbeeld wat al die jare skynselfmoord loën; daarom: "Sny haar oog ook oop" (p. 110). Die pop self is skyn-

1 De Vries Ad Dictionary of symbols and imagery
(p. 323)

beeld¹, maar dit bevat hierdie één element van die syn: die glasoë. Daarby staan die pop saam met die spieël op die rak in Alethea se huis (p. 104) - die spieël, wat aan Alethea terugkaats hoe die syn haar werklik behandel ("Orals blou, en die plek waar die ring haar gevang het, is bloederig", p. 104). Selfs in "Wie onthou vir Kinna" is die spieël simbool van die waarheid van die syn, wat dit onverbloem terugkaats, en die gordyn moet weggetrek word:

Bring bietjie vir Ma 'n spieël. Maak die gordyn oop. Ag, kind tog, en ek is skaars dertig" Sy huil eers, droë dun trane. Dan vra sy haar poeier, haar wangroom, haar lipstiffie en ooggrimering.

(p. 146)

Die lig toon egter duidelik dat slegs 'n "mombakkies" geskep is met die dinge van die skyn. Net so stel die lig, wat altyd deur die bruin gordyn in "Venesië agter 'n bruin gordyn" buite gehou is, Juffrou Thea se skyn-wêreld aan die kaak wanneer die gordyn afgeruk word:

Die son is soos 'n oordeel deur die glas, maar vir die eerste keer sedert ek in die huis was, kon 'n mens waarlik sien. Ek kyk om my. Hoe klein en armoedig alles, selfs die prente? Was dit ooit dieselfde kamer?

(p. 95)

Die stofdeeltjies wat reeds vroeër deur die strepie lig sigbaar geword het, wat die gordyn wel deurge-

1 Alethea identifiseer haar met die pop in ontvlugting van die syn, en wanneer Hanna ter sprake kom met haar galgselfmoord, kom dit baie naby aan die konvensionele popsimbool: "dolls were hung from fruit-trees to promote fertility; they were probably substitutes for the original human (female) sacrifices, just as men (sun kings) died for corn." (De Vries Ad p. 452)

laat het, is reeds uitgewys as synsbeeld, en hier word die stof dan werklik finaal sigbaar - die betreklikheid en bedenklikheid van die ontblote syn, wanneer die masker van die skyn verwyder is. Die lig is dus beeld uit die syn wat die skyn kan blootlê. Tog het selfs die lig, toe dit in beperkte hoeveelheid deurgedring het, in hierdie skynwêreld 'n aandeel aan die skynwerklikheid:

Voor my voete was 'n ligstreep van die vloer tot teen die raam waar die gordyn nie dig was nie. In die halfdonkerte het die stofdeeltjies groen en blou en rooi aaneen aangekraal van die tafelpoot tot by die silwerdam - aan en aan, nes water met die son daarop, water teen die bootkant aan...

(p. 82)

Hierdie selfde "lig", wat "aankraal in die tyd" is ook in "Winterreis" simbool van syn aan die een kant, maar ook simbool van die skyn. Dit verteenwoordig hier die "beweging en kleur en voortgang" in die syn, "maar as jy jou hande daarna uitsteek..." (p. 7), verteenwoordig dit ook die skynwerklikheid. Ook in "Venesië agter 'n bruin gordyn" is die lig simbool van die skyn, maar dan is dit 'n kunsmatige lig en nie sonlig nie: die lig wat sy in die kunswerk van die Madonna en Kind wil laat brand (p. 94).

Die kunswerk self is trouens op meer as een plek in die enkele werke wat ek van Grové bespreek het 'n simbool van die toevlug uit die syn - iets van die skyn. Juffrou Thea¹ stort haarself uit in dié kunswerk en sy kan daarmee haar skynwêreld manipuleer soos

1 Uit "Venesië agter 'n bruin gordyn"

sy dit wil hê, omdat sy daarin geen rekening met die werklikheid hoef te hou nie: 'n blote verfstreep deur die minnaar, wat nie volkome bevredig nie, maak hom ongedaan en bied geleentheid tot nog 'n poging (p. 91). Dieselfde Juffrou Thea bespeel ook die orrel in die kerk, en dit bied die posmeester geleentheid om die syn oomblikke lank weg te droom as hy na haar vingers kyk:

Dis so wit en lig oor die klawers, en
dan die goed wat sy speel.

(p. 86)

Kuns word ook in "Winterreis" as beeld van synsontvlugting gebruik. Ouma Böhm verdiep haar snags in die geskiedenis van Tsare en

Geskiedenis self was maar dikwels vaag
met onvaste feite; daar was oordeel en
veronderstelling en interpretasie.

(p. 57)

Die synsgeskiedenis uit 'n verre verlede is kunstig vasgelê in 'n boek sodat die feite "klaar gesorteer" (p. 57) is en daarom net so "onaantasbaar" (p. 70) soos haar eie verlede wat sy as toeverlaat weg van die harde werklikheid aangryp. Oupa Böhm gebruik weer die klavierspel as ontvlugtingsmiddel, en hy weier selfs om sy klavier agter te laat wanneer hy na Suid-Afrika verhuis, want

... hy het mos maar altyd sy gevoelens
probeer omsit in klank, veral as hy be-
kommerd was. Dit het hom rustig laat voel:
klank en ritme en hulle mooi verband.
In die intervalle tussen note, dominante
sewendes en mineure triades was so 'n
dwingende wetmatigheid dat hy sy persoon-
like probleme daarin kon oplos. Vir 'n
geseënde tyd kon hy hom onderwerp aan die
musikale heerskappy van die klawerbord.

(p. 28)

Die oplossing van sy persoonlike probleme was egter tydelik en daarom slegs 'n skynoplossing. Ook Frans¹ gryp om dié rede musiek aan in die oorlog:

... pluk dan maar die C-snaar, skuif die vingers van die linkerhand en besweer op die manier die eensaamheid

(p. 61)

en

... teen die alleenheid moet 'n mens darem iets hê, en hy kon die mondbalkie laat sing.

(p. 61)

Die klavier bied later ontvlugting uit die realiteit van die oorlog wanneer dit (seker nie eintlik kunstig nie!) in die Kakiemenasie bespeel word:

Wyn en lied meng uitstekend, drup-drup langs die klawers af - soet wyn, nog soeter die lied.

(p. 13)

Hiër maak die sintule die syn draaglik. Die voorkoms van die betrokke klavier het 'n romanties-illusionêre allure ten spyte van die aards-stewige hout waarvan dit gemaak is: 'n inlegpaneel van ebbenhout en perle-moen met blomme wat rank" (p. 13). Die musiekbeeld as ontvlugting van die syn kan ook deurgetrek word na "Dood van 'n maagd", waar die huisorreltjie een van die simbole van die relatiewe syn is. Salomon Benade kon ewe goed die klanke van "By die kruis" en "Hou jou roksak toe" daaruit optower: die metafisiese of die sinnelike, dit het uit dieselfde orreltjie voortgekom.

'n Laaste belangrike sinsimbool wat ek wil noem is

1 Uit "Winterreis"

dié van die kind. Jung sê o.a. die volgende in dié verband:

... it represent the preconscious, the childhood aspect of the collective psyche; its function for modern man is to compensate or correct the inevitable one-sidedness and extravagance of the conscious mind.¹

Die sprekendste voorbeeld in Grové se skakeling met hierdie konvensionele simbool is myns insiens Kinna uit "Wie onthou vir Kinna". Kinna word 'n individuele simbool van polsende lewe - 'n reële simbool met werklikheidsassosiasies, en baie sintuiglikheid, om die houvas op die werklikheid te bevestig. Tog werk Grové hierdie synsimbool uit tot simbool van die bedrieglikheid van die syn: Kinna, die kind, se lewenskrag was skyn, want sy sterf eerste. Om hierdie synsfeit te aanvaar, moet 'n reis onderneem word, soos Anna-Amehlia 'n "Winterreis" moes onderneem om die ware wese van die syn te kon begryp. Juffrou Thea weier reeds om hierdie "reis" uit die skyn na die werklike Venesië te onderneem in "Venesië agter 'n bruin gordyn". Die wielbeeld, in "Venesië agter 'n bruin gordyn" as skynsimbool gebruik, word in Winterreis synsimbool, want in "Winterreis" word dit gevind as 'n oorlosie, wat met die draai van sy wysters die onafwendbare voortgang van tyd binne die syn simboliseer. Die konvensionele reissimbool skakel hiermee, want die baan wat die son onverbiddelik en ewig aflê, is ook daarin opgesluit. In "Wie onthou vir Kinna" is Kinna ook die een wat die fiets met sy twee wiele skynbaar volkome onder beheer het.

1 De Vries Ad Dictionary of symbols and imagery
(p. 96)

Jui, Kinna, jui. Arms, bene, vlegsels,
romp, alles stroom in die wind, al
vinniger, 'n straal, 'n blits soos 'n
sweepslag. Niks kan haar keer nie, niks.
"Almiskie, sy's dood nou."

p. 151)

+ + +

Ook in Chris Barnard se jongere epiek is die totstandkoming van 'n simbolesistiem in syn en skyn uit die bespreekte verhale aantoonbaar. In hoofstuk ses is reeds oor die simboliek van die gog (in "Die gog") en die murasie (in "Die dood van Julika von Schwabe") gehandel. Die gog bring allereers die konvensionele diersimbool ter sprake, hoewel dit groei tot irreële, geïndividualiseerde simbool. 'n Konvensionele verklaring van die diersimbool lui so:

The appearance of animals in dreams or visions, as in Fuseli's famous painting, expresses an energy still undifferentiated and not yet rationalized, nor yet mastered by the will (in the sense of that which controls the instincts). According to Jung, the animal stands for the non-human psyche, for the world of sub-human instincts and for the unconscious areas of the psyche. The more primitive the animal, the deeper the stratum of which it is an expression.¹

"Die gog" bring so 'n droomallure waarin 'n primitiewe diertjie optree. Die snork- en piepgeluide en die ontoeganklike voorkoms - bedek met skerp pennetjies en aanvanklik skynbaar sonder oë of pote, met 'n totale afwesigheid van 'n definitiewe gesig - dui op primi-

1 Cirlot Dictionary of symbols (p. 12)

tiwiteit. As klein diertjie met pennetjies kan dit geassosieer word met die krimpvarkie, wat konvensionele beeld van demoniese besit is.¹ Die gog neem inderdaad op demoniese wyse van die man en die vrou besit, totdat hulle aan hom "verknog" geraak het en hy "altyd, oral" is. Die erotiese gevolge wat die koms van die gog op die vrou het, vind 'n parallel in die assosiasie met die ystervark (die diertjie word later heelwat groter): daar was onder andere 'n bordeel in London met dié naam.² Verder bring die gog ongetwyfeld die verborge breuk (in die skynwêreld dus) tussen die man en sy vrou aan die lig, gee daar dus synswaarde aan, en dit stem ooreen met die konvensionele simboliese funksie van "dier", naamlik: "they (often) lead man from an underworld existence to life on the surface."³

Die diersimbool word ook in Mahala gebruik, waar Bvekenya die beliggaming van Max Delpont se angs word. Bvekenya beteken dier, en hier verteenwoordig dit die vlees- en bloedwording van iets wat tot dusver in 'n masker geprojekteer is. Van die eerste aanskoue van Malia se masker af lyk dit vir Delpont na Ritter se gesig.⁴ Daarna word dit progressief 'n sterker agtervolgingsimbool, sowel as 'n simbool van die tweede gesig van Delpont. Daarom is dit betekenisvol dat hy die Ritter-masker in die plek van die

1 De Vries Ad Dictionary of symbols and imagery (p. 246)

2 Ibid. (p. 372)

3 Ibid. (p. 15)

4 Barnard Chris Mahala (p. 15)

"Geboorte-masker" ophang. Wanneer onthullings in verband met die masker in ooreenstemming gebring word met An se woorde: "Dis jou gesig" en "Dis jou mond. Dis jou oogbanke. Dis jou voorkop. Alles"¹, kan die masker as beliggaming van Delport se angs- en skuld-obsessie gesien word, veral in die lig daarvan dat "die masker op 'n druppel water Ritter se gesig"² was. Dit bied 'n konkrete beliggaming van die alter-ego in sy gespletenheid. Binne die Afrika-ruimte is die masker animisties, en omdat die masker ook 'n gelykenis van Delport self is, word dit ook simbool van identifikasie. Delport wag op iets "naamloser as reën" en besef dan dat hy "bang was vir die masker"³. Dit is paradoksaal hoe Delport in sy gespletenheid tegelyk na die masker hunker en dit vrees, en 'n parallel kan hier met die volgende uitspraak oor maskers getrek word: "Masks are of the utmost importance in securing protection and bringing comfort."⁴ Raidt⁵ sien Delport se versamelry van maskers as kompensasie vir sy gebrek aan kommunikasie in die syn. Simbool van hierdie gebrek aan kommunikasie is die radio waarna hy luister, maar wat nie gebruik word om met hom te kommunikeer nie. Delport se vrees, wat geen bestaansreg in die syn gehad het nie, word werklikheid wanneer dit lyk asof Bvekenya hom seek. Bvekenya skakel ook met die weerlig, wat as waarskuwingsteken aanvaar word:

1 Barnard Chris Mahala (p. 103)

2 Ibid.

3 Ibid. (p. 74)

4 Encyclopedia Britannica 15 (p. 12)

5 Raidt E H "Barnard se beste" Die Huisgenoot

Partykeer kom Umlenzengamunye aarde toe in die gedaante van weerlig. Dan kan almal hom sien en gewaarsku wees. En partykeer kom hy in die gedaante van 'n mens, die gedaante van 'n ou man - maar dan verskyn hy in die mis en reën en net die vrouens en kinders kan hom herken.

(p. 24)

Die weerlig bied dus 'n dramatiese skakel met dié Ritter wat Delpont in Bvekenya, wat net een been het, sien:

Umlenzengamunye is die swartes se woord vir Een-Been

(p. 23)

Dis die weerlig wat met een vuurbeen oor die aarde spring

(p. 23)

Een-Been is die Groot-Groot Een se hand-langer, sy boodskapper.

(p. 24)

Die spanningslyn van die roman is gekoppel aan die verskyning van die weerlig. So kan Delpont byvoorbeeld die kind se paaie in die flits van die weerlig sien (p. 34), of die masker (p. 162), en wanneer die reën en die weerlig wegbly, word die spanning byna ondraaglik:

Die reën wat Delpont verwag het, het weggebly. Hy het daarop gewag soos 'n mens wag op iemand wat nie kom nie, en later was hy nie meer presies seker waarom hy wag nie. Miskien was dit nie op die reën nie - op iets anders, onsigbaarder as reën. Daar was ook geen weerlig nie. Umlenzengamunye het geslaap of iewers agter die berge weggekruip.

(p. 74)

Die weerlig en reën is ruimtesimbole wat nie alleen in die Afrika-konteks inpas nie maar ook konvensionele assosiasies met vrees het. Daarby kom Jung¹ se

1 De Vries Ad Dictionary of symbols and imagery
(p. 297)

interpretasie:

... the soul is often seen as liberated by a flash of lightning (e.g. Paracelsus and the Alchemists): a sudden and unexpected overpowering danger of psychic condition.

Dit is naby aan wat veral deur die weerlig in Mahala gesimboliseer word. Soos in "Bos"

... flits die weerlig byna onsigbaar vinnig agter die reën. Maar die vlietende oomblik is genoeg om hom te herken.¹

Binne die broeiende Afrikaklimaat is die reën en weerlig ook gekoppel aan die felheid van die son. Hierdie klimaatsbeelde kom ook in "Vrydag" voor, waar die man "blink van die sweet" tuis kom en die vrou elke somer oor die hitte kla (p. 2), en in "Bos" waar die "lou water" stil staan in die "lui rivier" (p. 58) en waar die weerlig Kirst in 'n flitsende, waar-skuwende oomblik ontbloom (p. 59). In Mahala is die son aanvanklik vir Delpont sinoniem met "sorgeloosheid en ongeskonde jeug en vryheid" (p. 97). Juis 'n kleurfoto van die sonsopkoms oor die suikerplantasies van Tongaat lok hom daarheen. Tog "het die son een aand ondergegaan oor Tongaat se brandende suikerriet" (p. 136). Dit was simbolies gesproke die einde van sy sorgelose, ongeskonde jeug en vryheid, want toe die son weer opkom "het hy en Ritter by 'n toonbank gestaan. Ritter was besig om 'n verklaring af te lê" (p. 136). Daarna het dit Delpont se groot vrees geword om "daardie lang, soepel man uit die son te sien verskyn" (p. 51) en word die son telkens direk of by implikasie met Ritter in verband

1 "Bos" uit Duiwel-in-die-bos (p. 59)

gebring. 'n Subtiele hantering van hierdie verwysing word tydens die skaakspel opgemerk: Delport, wat altyd wen (p. 26, p. 29, p. 51), verloor wanneer hy deur vrees "nie presies (doen) wat hy wou doen nie" (p. 116). 'n Straaltjie son het aan sy gekroonde bul se horings geraak. Die son speel deur tot in die motief van gepredestineerdheid:

Die son loop deur jou regterhand
(p. 98)

en dit terwyl Delport besig was "om te voet vir die son te wil vlug" (p. 114). Met die son as onontkom-bare, word die reën ontvlugting, soos Raidt dit stel:

Van dié tyd af swerf hy in 'n ewige vlug
van homself in die reën wat alle spore
uitwis.¹

Daarom is die water na die reën vir hom "goed om na te luister, ná al die maande se son..." (p. 45). Tog het die son altyd iewers gehuiwer, "soos 'n groot wiel in die lug gehang" (p. 84). Om die syn van die son te ontvlug, gryp hy die skyn aan. An het by-voorbeeld in die reën na hom gekom en assosiasies rondom haar is dié van reën en mufheid.² Hierteenoor is daar vir hom 'n kortstondige herbelewing van son as simbool van jeug en vryheid in Mália Domingo - hy beskou haar vir die eerste keer terwyl sy in die son staan en was (p. 82), en van die ontmoetings met Mália is met sonsopkoms gekoppel. Tog is hy nie in daardie stadium in sy lewe in staat om dit so te aanvaar nie

1 Raidt E H "Barnard se beste" Die Huisgenoot
28.1.72 (p. 73)

2 Die beeld van mufheid kom ook in byvoorbeeld "Vrydag" voor - die kerk as gebou van ontvlugting wek die herinnering aan "'n muwwe reuk iewers" (p. 4).

en bly hy op vlug vir die son. Daarom sluit die sonmotief ook goed in die slot wanneer Delport Mália verlaat, want toe "het hy omgedraai en staan en kyk hoe die son opkom" (p. 174). Die angssirkel is voltooi (soos die baan van die son) om waarskynlik weer te begin.

Ten slotte is daar 'n opvallend groot hoeveelheid sintuiglik-waarneembare beelde wat Barnard veral in Mahala gebruik. In dié roman kan dit myns insiens weer in verband gebring word met Delport se sogenaamde "drywende gees"¹, wat 'n anker in die syn probeer vind. Die tekens uit die Afrika-syn is bedoel as waarskuwing en funksioneer dus ook op irreële vlak, naamlik dié van bygeloof:

... oppas as jy 'n erdwurm bo-op die grond sien kruip; ligloop as jy 'n verkleurmannetjie of akkedis stip vir jou sien kyk of 'n hamerkop uit jou pad sien opvlieg; wees gewaarsku as 'n hiëna jou die dag vooruitloop of volg of 'n uil die nag op jou dak roep.

(p. 51)

Hoewel Delport nie aan hierdie dinge uit die primitiewe kultuur geglo het nie, het dit hom tog voorberei op latere bygeloof, en wanneer die angs sy persoonlikheid gereduseer het tot 'n byna primitiewe wese en hy sien die sleepsels van 'n erdwurm, dink hy:

... eers was daar die verkleurmannetjie by die nabome - dit was die eerste teken; toe die hamerkop wat opvlieg uit die gras; die erdwurm was die derde teken.

(p. 174)

Dit laat hom finaal afsien van sy laaste hoop om

terug te keer tot die werklikheid, naamlik Mália, en hy draai om, om die kringloop van angs te hervat. Hierdie "tekens" kom ook in byvoorbeeld "Vrydag" voor en skakel met konvensionele simbole vir booshied. Selfs 'n insektebeeld soos die van die muskiet, die oorkruiper en van miere kom nie alleen in die roman voor nie, maar ook in 'n verhaal soos "Vrydag" vind ons

... die vlieë kom in bedags. En die geitjies. En snags spinnekoppe.

Hiermee saam gaan die gaatjie in die gaasdeur as simbool van geskonde beskutting. Selfs die vrou wat daar is, maar tog nie, kom nie net in Mahala voor nie (vergelyk "Vrydag"). Ook subtropiese plante soos die piesangbos, met konvensionele wysheidsassosiasies, en die papjaboom, met vrugbaarheidsassosiasies, word meer-male ingespan binne die Afrika-syn (vergelyk Mahala, "Bos" en "Die dood van Julika von Schwabe").

Besluit

My oë tas die wêreld af
en hou 'n wondere glans gevang
in so 'n web van dink en wens
dat Wese na die Skyn verlang:

die meeu vlieg soos 'n laaste woord;
die wit seewater soos dit wieg
is sonder woord of antwoord skoon
en alle diepte moet bedrieg.

N.P. van Wyk Louw
uit: Nuwe Verse

Literatuurlys

Die bronne wat hier vermeld word, is slegs dié waar-
uit in hierdie studie aangehaal word of wat op een
of ander wyse direkte aanleiding was tot 'n sekere
benaderingswyse.

1 Gebruikte tekste

Barnard Chris

Duiwel-in-die-Bos Verhale 1963 - 1968
Kaapstad 1970²

Mahala Kaapstad 1973²

Grové Henriette

Winterreis Drie vertellings Kaapstad
1971

Jaarringe Twaalf kortverhale Kaapstad
1972³

2 Ander bronne

Booth Wayne C

The rhetoric of fiction Toronto 1965⁵

Botha Elize

Aspekte van die vormgewing in "Dood van 'n
maagd" deur Henriette Grové Standpunte
XXI (6):23-34 Augustus 1968

Prosakroniek Tydskrif vir Geesteswetenskappe
Deel XII: 170 - 184 Maart 1972

Brett R L

Fancy and imagination Norfolk 1969

Brink A P

Aspekte van die nuwe prosa Pretoria 1969²

Brooks C & Warren R P

Understanding fiction New York 1959²

- Bouwer Alba
 Wat kan ek lees? Twee romans Sarie Marais
 XXIII (19): 112 29 Maart 1972
- Cirlot J E
A dictionary of symbols New York 1962
- Coetzee A J
 Prosa die hoogtepunt Die Huisgenoot XLII
 (2589): 50 19 November 1971
- Dekker G
Afrikaanse Literatuurgeskiedenis Kaapstad
 1966¹²
- De Vries Ad
Dictionary of symbols and imagery Amsterdam
 1974
- Dresden S
Wereld in woorden Beschouwingen over roman-
kunst Den Haag 1971
- Eberlé Oskar
Cenalora Leben, Glaube, Tanz und Theater der
Urvölker Olten 1955
- Foster E M
Aspects of the novel Harmondsworth 1974²
- Fowler R
A dictionary of modern critical terms London
 1973
- Frye N
Anatomy of criticism Princeton 1959
- Gesprekke met skrywers
No. 1 Chris Barnard in gesprek met A Coetzee
No. 3 Henriette Grové in gesprek met Elize
Botha
 Kaapstad 1971
- Grové A P
Letterkundige sakwoordeboek Kaapstad 1963²
Woord en wonder Kaapstad 1974²

- Grové Henriette
Skyn en werklikheid Ongepubliseerde lesing
Potchefstroom 1974
- Hermans W F
Antipatieke romanpersonages De Vlaamse Gids
XLIV (10) 547 - 560 1960
- Kannemeyer J C
Prosakuns Kaapstad s.j.
- Kayser Wolfgang
Das sprachliche Kunstwerk; eine Einführung in
die Literaturwissenschaft Bern 1973⁶
- Kritzinger M S B e.a.
Verklarende Afrikaanse woordeboek 1962⁴
- Lubbock Percy
The craft of fiction London 1965
- Maatje F C
Literatuurwetenskap; grondslagen van een
teorie van het literaire werk Utrecht 1970
- Meij Koos e.a.
Verhaal en student Kaapstad 1973⁴
- Muecke D C
Irony Norfolk 1970
- Muir E
The structure of the novel London 1967
- Müller Günther Morphologische Poetik Gesammelte
Aufsätze Tübingen 1974
- Polley Jim (red.)
Sestigers Verslag van die simposium oor die
sestigers gehou deur die departement Buite-
muurse studies van die Universiteit van Kaapstad
12 - 16 Februarie Kaapstad 1973
- Raidt E H
Barnard se beste Die Huisgenoot XLII (2598):
71 28 Januarie 1972

- Robbe Grillet Alain
Snapshots London 1965
- Rodway Allan
The truths of fiction London 1970
- Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns
Hertzogprys vir prosa toegeken aan Chris Barnard
Jaarboek:37 1973
- Shipley J T
Dictionary of world literature Totowa 1972²
- Smit Bartho
Die krisis van ons werklikheidsbeeld in drama en epiek
Sestiger I(3) Mei 1964 - II(2) Februarie 1965
- Smuts J P
(Twee Skryfsters) Winterreis Standpunte 103
XXVI (1):57 - 62 Oktober 1972
- Steenberg D H
Sestigerproblematiek: aanleiding tot 'n Christelike literatuurbeskouing en kritiek
Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif
Potchefstroom P.U. vir C.H.O. 1971
- Steenberg D H
Simbool en waarheid Koers XL(1):7 - 23 1975
- Steenberg Elsabe
Die kind in die Afrikaanse prosa Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif. Bloemfontein
Universiteit van die Oranje Vrystaat 1974
- Strydom S
Prosakroniek Henriette Grové: Jaarringe
Standpunte XX (6):65 - 68 Augustus 1967
- Stutterheim C F P
Conflicten en grenzen Amsterdam 1963
- Ternoo E
Roman en werklikheid Forum der Letteren
II(3): 141 - 157 1961

Van der Walt P D
Jaarringe Die Taalgenoot XXXVI(5) April
1967

Van Rensburg F I J
Fyn bedagte boek uit Barnard se pen Die Burger
22 Oktober 1971

Wellek R en Warren A
Theory of literature London 1966³

Summary

Reality and sham as aspects of the epic of Henriette Grové and Chris Barnard

The literary work of art has reality in it, but unquestionable differences arise between real life reality and reality within a novel, because the author has to recreate his reality situation by transposition. Literary work is essentially fictitious, although it often pretends the contrary.

This study concentrates on the reality-image within the literary work of art. In particular the way in which two prominent South African writers have succeeded in embedding relative reality situations in their literary creations is analyzed. It is to be expected that each of them has done this in his/her own way.

Chapters one to five consist of an analysis of some of the works of Henriette Grové, who places reality and illusion in juxtaposition. This makes her presentation of reality highly ironical. In addition she utilizes the paradox in the narrative Winterreis, giving us an opportunity to describe the thematic force of reality versus illusion. Her thematic preoccupation with life and death, good and bad, can only be discussed with any measure of completeness by taking her presentation of the relative realities in "Dood van 'n maaqd" into account. Here the concretizing role of the senses and the effective utilization of an indirect viewpoint are also described.

In chapters six and seven the focus falls on Chris Barnard's treatment of reality and illusion which differs radically from that of Grové. Although evil forms part of the theme of the short stories in Duiwel-in-die-bos, there is no resemblance to the Grové-approach. The separate stories described are stylistically and thematically bound together by super- or subnatural elements and illusion concretely presented in a make-believe reality is found.

In Mahala, his only novel, Barnard has interwoven reality and illusion to such an extent that the objective reader is intentionally deceived (literarily functional). A constant interplay between reality and illusion forms the central structure of this novel and hence gives a bias to all its epic elements. This conception differs sharply from that of Grové who provides the reader with an objective perspective of greater completeness than that attained by her child characters. The latter are usually subjected to an illusion which is immediately clear to the reader and hence emphasizes the irony in the situation.

The final chapter focusses attention on some symbols of reality and illusion appearing in the cited works. It is shown that Henriette Grové and Chris Barnard have each built up a system of symbols which forms an integral part of their creative work in the Afrikaans literature.