

SATIRE EN VERSKYNINGSVORME
DAARVAN IN DIE VERHAALKUNS VAN
C. J. LANGENHOVEN EN ETIENNE LEROUX

deur

LOUIS STEPHANUS VENTER

Verhandeling voorgelê ter gedeeltelike
nakoming van die vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM

in Afrikaans-Nederlands
in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte

aan die

Potchefstroomse Universiteit
vir Christelike Hoër Onderwys

Studieleidster: dr. L.C. Minnaar.

Januarie 1973.

VOORWOORD

In die eerste plek wil ek graag my dank betuig aan dr. L.C. Minnaar wat as my studieleidster opgetree het en ook die onderwerp in sy oorspronklike vorm aan die hand gedoen het.

My hartlike dank aan mnr. D.H. Steenberg vir sy waardevolle wenke in verband met taalgebruiksaspekte, en aan dr. S.S. Venter wat my behulpsaam was met die Engelse opsomming.

INHOUD

HOOFSTUK	1	INLEIDING	1
HOOFSTUK	2	SATIRE: DIE MILITANTE WOORD	
	2.1	Die funksie van die satirever=	
		telhouding.....	3
	2.2	Oor die definiëring van satire	4
	2.3	Die satiriese objek.....	17
	2.4	Die norme van die satirikus ...	25
	2.5	Kenmerke van die satiriese styl	
		in die algemeen	30
	2.6	Samevatting	35
HOOFSTUK	3	LANGENHOVEN EN DIE SATIREVERTEL=	
		HOUDING	
	3.1	Humor en satire	37
	3.2	Langenhoven se „satiries-humo=	
		ristiese" verhale	39
	3.3	Langenhoven en sy lesers	48
	3.4	Objek en styl van satirisering	
		in DOPPERS EN FILISTYNE	56
	3.5	Samevatting	61
HOOFSTUK	4	LEROUX EN DIE SATIREVERTELHOU=	
		DING	
	4.1	Inleiding	64

4.2	SEWE DAE BY DIE SILBERSTEINS: Satirebeeld van die moderne intellektualisme	
4.2.1	Inleiding	69
4.2.2	Die satirisering aan die opper= vlak	70
4.2.3	Die eintlike satiriese objek .	72
4.2.4	Henry van Eeden se inisiasie	73
4.2.5	Die sewende dag	87
4.2.6	Samevatting	93
4.3	DIE DERDE OOG: satirebeeld van „geloof“	
4.3.1	Inleiding	95
4.3.2	Die gesatiriseerde „gelowiges“	96
4.3.3	Die antwoord op die gesatiri= seerde werklikheid	106
4.3.4	Samevatting	109
4.4	Leroux en die leser	110
4.5	Verhaalfiguur as gesatiriseerde wese	120
4.6	Objek en styl van die satiri= sering	127
4.7	Samevatting	134
HOOFSTUK 5	LANGENHOVEN EN LEROUX	137
HOOFSTUK 6	OORSIG	143
BIBLIOGRAFIE		145

HOOFSTUK 1

Inleiding

Na my wete bestaan daar, benewens Malherbe se HUMOR¹ waarin hy 'n hoofstuk aan die verhouding tussen humor en satire wy, geen werk in Afrikaans waarin die begrip satire aan 'n literêr-teoretiese ondersoek onderwerp word nie. Verhage vertaal weliswaar in sy bydrae tot die Blokboekreeks² die beskouinge van Highet³, en Grové neem in sy LETTERKUNDIGE SAKWOORDEBOEK 'n definisie van satire op⁴, maar (soos in hoofstuk 2 aangetoon word) slaag nóg Malherbe, nóg Highet, nóg Grové daarin om die begrip satire omvattend genoeg te omlin.

Wat hier aangebied word, is in die eerste plek 'n poging om, met uitsluitlike toespitsing op verhaalkuns, tot helderheid te kom oor wat met die begrip satire bedoel word. In die tweede plek word gepoog om aan te dui hoe satirici onderling van mekaar verskil ten opsigte van die wyse waarop hulle satiriseer. Omdat die satires van C.J. Langenhoven en Etienne Leroux so ingrypend van mekaar verskil, word verteenwoordigende werke van dié twee outeurs aan die hand van die omlyning van die begrip satire (hoofstuk 2) in hoofstukke 3

-
1. Malherbe, F.E.J. HUMOR IN DIE ALGEMEEN EN SY UTING IN DIE AFRIKAANSE LETTERKUNDE. Die hoofstuk waarna verwys word, is hoofstuk IV van afdeling 1, p. 116 e.v.
 2. Verhage, J.A. SONDE MET DIE BURE EN HERRIE OP DIE OUTREMSPOOR. (BLOKBOEKE OOR DIE AFRIKAANSE LETTERKUNDE NR. 14), pp. 4 - 6.
 3. Highet, G. THE ANATOMY OF SATIRE, p. 234 e.v.
 4. Grové, A.P. LETTERKUNDIGE SAKWOORDEBOEK VIR AFRIKAANS, pp. 84 - 5.

en 4 onderskeidelik bespreek.

Van Langenhoven se drie sogenaamde „satiries-humoristiese” verhale kom veral DOPPERS EN FILISTYNE ter sprake, omdat dit myns insiens die enigste verhaal van Langenhoven is wat met reg 'n satire genoem kan word. SONDE MET DIE BURE en HERRIE OP DIE OU TREMSPOOR bied egter die geleentheid om werke wat satiriese momente bevat, maar wesenlik on- of teen-satiries is, by die bespreking te betrek.

Die aard van Leroux se satirisering word aan die hand van veral SEWE DAE BY DIE SILBERSTEINS en DIE DERDE OOG bespreek. [Die sikliese karakter van Leroux se werk bring mee dat daar skakels tussen die meeste van sy romans aangetoon kan word, sodat die keuse van juis hierdie twee werke taamlik willekeurig is. Daar is egter 'n interessante ontwikkelingslyn aan te stip ten opsigte van die geloof wat in hierdie twee werke ter sprake is, en omdat geloof in 'n satirereverhaal ook 'n antwoord op die gesatiriseerde werklikheid impliseer, is daar op grond hiervan op hierdie twee romans besluit. Vir voorbeeldmateriaal word daar egter ruim gebruik gemaak van Leroux se ander romans wat tot op datum verskyn het.

In plaas daarvan om in die bespreking van Langenhoven en Leroux se werke steeds vergelykenderwys na die ander outeur te verwys word in hoofstuk 5 'n eksplisiete vergelyking tussen hulle getref. Daarbenewens behou die bespreking van elke werk 'n groot mate van selfstandigheid, omdat elke werk as 'n outonome geheel gesien moet word en daar nie slegs na punte van ooreenkoms en verskil gesoek is nie. Die interpretasieprobleme rondom die werk van Leroux bring ook mee dat die Leroux-hoofstuk kwantitatief tot die belangrikste afdeling uitgroei. Hierdeur word 'n sekere balans versteur, maar so iets is in die lig van die verskil in kompleksiteit tussen Langenhoven en Leroux se werke onvermydelik.

HOOFSTUK 2

SATIRE: DIE MILITANTE WOORD

2.1 Die funksie van die satirevertelhouding

Die satirewees van 'n verhaal is in die eerste plek 'n funksie van die besondere houding van die outeur teenoor die verhaalwêreld wat hy skeep en sy houding teenoor sy leserspubliek, met ander woorde, 'n funksie van wat Wolfgang Kayser die „Erzählhaltung“¹ noem.

In 'n volwaardige satireverhaal bepaal die dominante satirevertelhouding nie alleen die toon en styl van die vertelling nie, maar dis ook 'n vername bindingsprinsipe waardeur die veelheid en verskeidenheid van verhaalelemente wat die satire kenmerk, tot 'n eiesoortige geheel geïntegreer word. Afwykings van die basiese of dominerende vertelhouding kan natuurlik binne 'n bepaalde satireverhaal volkome funksioneel wees (bv. die kontrasterende, romantiese saamwees van Winston en Julia onmiddellik voor hul inhegtenisname in Orwell se NINETEEN EIGHTY-FOUR), maar sulke momente word gerelativeer deur die oorheersende satirevertelhouding. Deur die satirevertelhouding deur die werk heen te laat domineer word die satiriese trefkrag daarvan deur 'n kumulatiewe werking verhoog. Ook oriënteer die outeur die leser hierdeur om die gebeure vanuit een oorheersende perspektief te betrag en skeep sodoende 'n verwysingsraamwerk wat vir die begrip

1 Kayser, W. DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK, p. 204.

van die satiriese bedoeling van afsonderlike gedeeltes noodsaaklik is. 'n Wisselende vertelhouding temper die satiriese effek of resulteer in uiterste gevalle in die „Verlust der Orientierung“², wat die suiwer groteske kenmerk.

Op grond van die dominante satirevertelhouding kan die werk van 'n volwaardige satirikus onderskei word van die werk van 'n nie-satirikus wat van satire gebruikmaak. Laasgenoemde kan terloops geskied (soos Antonissen ten opsigte van Berta Smit se DIE VROU EN DIE BEES aantoon³), of een of meer van die verhaalfigure kan uit 'n satiriese perspektief die gebeure beskou. Die basiese vertelhouding is in sulke werke nie satiries nie, en daarom moet sulke gevalle van satire-in-die-verhaal onderskei word van die verhaal-*as*-satire.

Die aantoonbaarheid van 'n dominante vertelhouding impliseer nie dat die satire 'n ongenueanseerde verhaalsoort is nie. Die satirevertelhouding is meervlakkig soos 'n kristal wat liggolwe breek en veelvuldig weerkwaats sodat dit by die kundige satirikus 'n ryklik geskakeerde toon- en stylaard bepaal. Hier, soos ten opsigte van vele ander aspekte daarvan, vertoon satire 'n verbluffende mate van variasie. Verskeie ondersoekers wys dan ook daarop dat die woord satire etimologies verband hou met die Latynse woord satura, wat 'n megeldis aandui, en dus met volheid en verskeidenheid geassosieer word⁴.

2.2 Oor die definiëring van satire

In sy omvattende werk oor die satire wil Ulrich Gaier⁵ aller-

2 Mensching, G. DAS GROTESKE IM MODERNEN DRAMA, p. 30.

3 Antonissen, Rob. SPITSBERAAD, p. 142.

4 Vgl. onder andere Highet, op. cit., p. 231.

5 Gaier, U. SATIRE.

eers die oervorm van die satiriese aanval omlyn. In die lig daarvan word die struktuurveranderinge wat satire mettertyd ondergaan het, dan ondersoek. Omdat van sy stellings belangrike korrektiewe op die populêre opvattinge van satire verteenwoordig, maar slegs binne die breër raamwerk van sy teorie verstaanbaar is, word die vernaamste aspekte van hierdie teorie hier in 'n oorsigtelike vorm weergegee.

Die mens wat gekonfronteer is met 'n werklikheidsgegewe ('n boom byvoorbeeld), kan die inwerkende sintuiglike indrukke op verskillende wyses in sy bewussyn verwerk:-

- (a) Hy kan klein en onmagtig voel voor die boom, verdwerg en bedreig deur iets wat hy as wesenlik onbekend ervaar. Daarteenoor kan die onbekende hom fassineer. Sy ervaring van die werklikheidsgegewe kan tot verskillende reaksies lei. Die mens kan die boom aanbid; die onbekende krag daarvan besing; sy gevoel van nietigheid oorkom deur hom een te voel met die magtige eienskappe wat die boom kragtens sy boom-wees (sy substansie dus) besit. In plaas van aanbiddend kan die mens egter ook denkend teenoor die onbekende reageer. So byvoorbeeld, kan hy poog om die onbekende deur definiëring van sy eienskappe tot 'n kenbare objekt te omvorm. 'n Ander denkreaksie sou wees om die krag van die onbekende te bespot deur te wys op die eienskappe wat dit nie besit nie, op wat dit nie kan doen nie, ten einde die oorweldigende en bedreigende mag daarvan so ver moontlik te beperk.
- (b) Die boom kan ervaar word as iets bekends, iets wat 'n bepaalde gebruik of nut het en aan die mens diensbaar gemaak kan word. Daarteenoor kan dit as iets onbruikbaar of nutteloos beskou word.
- (c) Die boom kan as iets vertrouds ervaar word, 'n objekt waarvan die waarnemer hou of nie hou nie, wat as goed of sleg, mooi of lelik beoordeel word.

- (d) Die sintuiglike indruk van die boom kan die mens heeltemal onverskillig laat. Vir die waarnemer maak dit nie saak of die boom bestaan of nie bestaan nie.

Wat hier aan die hand van 'n eie voorbeeld verduidelik is, vorm die raamwerk waarbinne Gaier sy satireteorie plaas. Die verskillende betekeniswaardes wat aan werklikheidsdinge geheg kan word, noem hy „Grundbedeutungen" of „Bedeutungs= bereiche"⁶, en die uiteensetting hierbo vorm die vier „Wirk= lichkeitsschichten"⁷, wat hy

- (a) die substansiewerklikheid („Substanzwirklichkeit"), dit wil sê, die sfeer van die onbekende,
- (b) die gestaltewerklikheid („Gestaltwirklichkeit"), dit wil sê, die sfeer van die bekende,
- (c) die funksiewerklikheid („Funktionswirklichkeit"), dit wil sê, die sfeer van die vertroude en
- (d) die figuurwerklikheid („Figurwirklichkeit"), dit wil sê, die sfeer van die gewone noem⁸.

As werklik geld natuurlik nie slegs konkrete dinge nie, maar alles „was auf den Menschen aus seiner Umwelt wirkt und bewusst gemacht werden kann und was er selbst im Auftrag der Umwelt auf sich wirken lässt. Wirklich sind also zum Beispiel Einflüsse physischer und wirtschaftlicher Macht, Ausstrahlungen bestehender Ordnungen, eine durch freie Entscheidung des Selbst verwirklichte Ordnung, mit der sich der Mensch seiner Welt einfügt"⁹.

Satire, sê Gaier vervolgens, is eie aan die substansiewerk=

6 Ibid., p. 336.

7 Ibid., p. 432.

8 Ibid., p. 342.

9 Ibid., p. 331.

likheid¹⁰. Soos aan die hand van „boom” as voorbeeld hierbo uiteengesit is, kan die onbekende òf as bedreigend, òf as fassinerend ervaar word. Met betrekking tot die onbekende bestaan daar dus twee reaksiepole: die een satiries en die ander himnies¹¹. In die oergodsdienstige ritueel was daar 'n komplementêre verhouding tussen satire en himne: eersgenoemde is gebruik om die bewussyn van die bose te bevry sodat plek gemaak kon word vir die himnies aangeroepte goddelike¹². Die oersatiriese reaksie vloei dus voort uit die ervaring van die onbekende as iets bedreigends, iets waarvan die mens sy bewussyn moet bevry. „Sie (satire - L.S.V.) ist der Substanzwirklichkeit spezifisch; ihre ursprüngliche Aufgabe ist es, das Bewusstsein von der es in seiner Existenz bedrohenden Potenz zu befreien, indem sie diese Potenz fixiert, überträgt, verzerrt, distanziert”¹³.

In die lig van die oorspronklike funksie van satire definieer Gaier dit as „sprachliche Auseinandersetzung mit einer bedrohlichen Wirklichkeit, in die auch der Leser einbezogen werden soll”¹⁴. Gaier sê self dat 'n werklikheidsgegewe wat satiries aangeval word, meer of ander betekenisaspekte kan hê as dat dit onbekend-bedreigend is¹⁵. Die betekenis-sfere kan mekaar oorvleuel, en dit lyk daarom of Gaier se definisie satire te eensydig beperk tot die substansiewerklikheid met sy bedreigende betekeniswaarde. Wat hy egter deur sy definisie wil beklemtoon, is dat die ware satirikus nooit die bedreigende betekenis van die werklikheidsgegewe uit die oog verloor nie. Waar die satirikus sy aanval rig op die bekende (die gestaltewerklikheid), die vertroude (die

10 Ibid., p. 421.

11 Ibid., p. 432.

12 Ibid., p. 433.

13 Ibid., p. 421.

14 Ibid., p. 350.

15 Ibid., p. 340.

funksiewerklikheid) of die alledaagse (die figuurwerklikheid), sien hy sy objek altyd ook as iets met bedreigende betekenis. Om tot die „boom“-voorbeeld terug te keer: die satirikus kan 'n boom in die sfeer van byvoorbeeld die gestaltewerklikheid as iets bekends ervaar en die negatiewe van dié objek beklemtoon (byvoorbeeld die onbruikbaarheid of skadelikheid daarvan). Daarmee het hy egter nog nie die boom „gesatiriseer“ nie. Dis eers as hy op die een of ander wyse sinjaleer dat die boom in sy onbruikbaarheid ook en veral 'n bedreigende mag verteenwoordig, dat hy waarlik „satiriseer“. Satirici kan dus die substansiewerklikheid, waaraan satire eie is, met die ander werklikheidsvlakke kombineer, maar enige kombinasie word in 'n ware satire oorheers deur die ervaring wat aan eersgenoemde eie is.

Satire in die sfeer van die substansiewerklikheid (die oersatiriese dus) neem die vorm van 'n uitroep, 'n vloek of 'n banvloek aan¹⁶. Hierdie vorme bestaan hoofsaaklik uit die blote aaneenryg van woorde¹⁷. Omdat die herhaling nie om die betekenis van die woord gaan nie, maar om die magiese krag wat in die woordklank opgesluit sou lê, is hierdie oervorme van satire eintlik 'n voorliterêre verskynsel. In verbinding met die literêre vorme wat kenmerkend van die ander ervaringsfere is, word die oersatiriese egter mettertyd omvorm, en kry literêre verskyningsvorme daarvan beslag. So 'n vorm waarmee die satire verbind, is die epos¹⁸, 'n literêre vorm eie aan die gestaltewerklikheid. Die epiese verteller stel hom in diens van die muse en orden deur sy verhaal oor die lotgevalle van heroïese wesens die oerwerklikheid waaruit die mens kom¹⁹. Hierin is hy verteenwoordiger van die gemeenskap omdat hy deur sy vertelling

16 Ibid., p. 435.

17 Ibid., p. 436.

18 Ibid., pp. 436 - 41.

19 Ibid., p. 437.

die vae, algemene voorstelling van die verlede presiseer²⁰. Nou verwant aan die epiese voorstelling van die verlede, is die etiologiese mite, wat die ontstaan van werklikheidsdinge in 'n goddelike verlede fundeer²¹. Die belangrikste gevolg van die verbinding met die epies-mitiese vertelling is dat die satire 'n onmiddellike objek verkry wat as verteenwoordigend van 'n bedreigende mag ervaar en aangeval word²². Omdat die satiriese aanval dikwels een namens die gemeenskap is en gerig kan word teen die maghebbers van die tyd, word satire in hierdie sfeer ook 'n politieke wapen²³.

Soos die satiriese in die sfeer van die gestaltewerklikheid tot parodiërende, travesterende epos en mitetravestie omvorm word²⁴, neem dit in die ervaringsfeer van die funksiewerklikheid die vorm aan wat kenmerkend van die gefunksionaliseerde roman is. In hierdie soort roman bring die outeur die leser in 'n afhanklikheidsverhouding tot hom, nie alleen deurdat hy ordenend en selekterend 'n kunstige illusiewêreld skep nie, maar ook deurdat hy homself beoordelend en kommentariërend in sy vertelling inskakel²⁵. In die funksioneel omvormde satire word die bedreigende werklikheid waarvan die satirikus bewus is, aangeval uit die standpunt van 'n ideaal, en die onmiddellike objek word as verskyningsvorm van die oerbose satiries as dwaas en verwerplik vernietig²⁶. Die objek van aanval is 'n fiktiewe persoon of personifikasie, en die aanval word gefundeer in die persoonlikheid en oordeel van die outeur self²⁷. Die outeur kan sy funksio=

20 Loc. cit.

21 Ibid., p. 436.

22 Ibid., p. 440.

23 Loc. cit.

24 Ibid., p. 441.

25 Ibid., p. 443.

26 Ibid., p. 445.

27 Ibid., p. 446.

naliserende posisie aan 'n verhaalfiguur delegeer wat as satiriese waarnemer 'n sentrale posisie in die vertelling inneem. So 'n held kan as onbevleete waarnemer tot norm word waaraan die kwaad veroordelend gemeet word, maar kan ook self tot satiriese objek word as hy ten prooi van die wêreld val en homself sodoende vernietig²⁸.

✓ In die figurale ervaringsfeer²⁹ word satire 'n spel met moontlikhede. Die satiriese objek word in sy teenstrydigheid geopenbaar, en die leser, aan wie deur die werk heen die dissonante aard daarvan getoon word, distansieer hom van dit wat gebeeld word³⁰. Die satirikus self stel egter nie 'n ideaal wat presies geformuleer kan word teenoor die verwerplike nie³¹.

✓ Tot sover Gaier. Een van die vernaamste korrektiewe wat uit sy satireteorie voortvloei, lê daarin dat hy die populêre opvatting van satire as 'n vorm van kritiek as 'n te eng beskouing uitwys³². Kritiserende satire, dit wil sê, beoordeelende verset teen kenbare vorme van die kwaad³³, is slegs 'n verskyningsvorm van satire - die vorm wat kenmerkend van satiriese verset teen 'n gestaltewerklikheid is. Worcester verabsoluteer hierdie soort satire as hy sê: „In the formation of any kind of satire there are two steps. The author first evolves a criticism of conduct - ordinarily human conduct, but occasionally divine. Then he contrives

28 Loc. cit.

29 Vgl. *ibid.*, pp. 447-9.

30 *Ibid.*, p. 449.

31 Loc. cit.

32 *Ibid.*, p. 341: „Eine Bezeichnung der satirischen Auseinandersetzung muss also den Aspekt dieser kämpferischen Reaktion auf das Andringen des Bedrohlichen enthalten, und der hauptsächlich in der neueren amerikanischen Satire-Forschung gebrauchte Begriff des criticism scheint von diesem Gesichtspunkt aus nicht zureichend“.

33 *Ibid.*, p. 339.

ways of making his readers comprehend and remember that criticism and adopt it as their own" (my understreping)³⁴. Die selfde gelykskakeling van satire en kritiek lê ten grondslag van die definisie van Robert Whitford: „Satirical writing conveys censorious criticism of human frailty. Its prime purpose is ethically or aesthetically corrective" (my understreping)³⁵.

✓ In albei definisies word satire gekoppel aan veroordeling van menslike gedragswyses. So gesien, is die satirikus altyd „prediker" van die goeie en mooie en sy kuns diensbaar aan morele waardes. Op soortgelyke wyse stel Grové die morele lag sentraal in sy satiredefinisie: „Die satire kan dus gedefinieer word as 'n literêre werk waarin die dwaas- hede en wanpraktyke van die mens aan die kaak gestel word en wel op so 'n wyse dat die lag van die ,reggeaarde' gemeenskap by die blootlegging van die euwel opgewek word"³⁶.
vv In breë trekke stem Grove se definisie ooreen met dié van Malherbe, wat veel vroeër „suiwer satire" beskou het as „die bittere lag en spot, wat as doel het om met hulp van hatelike geestigheid, ironie en sarkasme op die mees effektiewe wyse slegtheid en dwaasheid aan die kaak te stel"³⁷.
vv Hierdeur word egter nie „suiwer satire" gedefinieer nie, maar die moraliserende vorm van satire wat in onmiddellike sin gerig is teen die gebreke in die wyse waarop die mens sy wêreld georden het - in Gaier se terminologie, satire wat teen 'n funksiewerklikheid gerig is³⁸. Hierdie definisies het dieselfde beperkte geldigheid as dié van Schiller, wat volgens Gaier ook slegs satire binne die ervaringsfeer van die funksiewerklikheid omskryf waar hy sê: „In der Satyre

34 Worcester, D. THE ART OF SATIRE, p. 13.

35 In Shipley, J.T. DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, p. 359.

36 Grové. LETTERKUNDIGE SAKWOORDEBOEK, p. 84.

37 Malherbe. HUMOR, p. 116.

38 Gaier, op. cit., p. 339.

wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt"³⁹.

Anders as wat Schiller hier beweer, dui Gaier se definisie daarop dat die hoogste realiteit vir die satirikus nie 'n ideaal is nie, maar 'n bedreigende, onbekende werklikheid wat hy deur sy kuns wil besweer. Die satiriese impuls is daarom ook veel primitiewer as die blote drang om te kritiseer of te moraliseer⁴⁰. Die satirikus is nie in die eerste plek 'n gemeenskapsmens met 'n sensitiewe gewete wat hom bewus maak van allerlei ondeugde, euwels of dwaashede nie, maar 'n beangste wese wat hom van die bedreiging van die oerbose wil bevry. Daartoe dien sy kuns as wapen, want deur sy kuns gee hy aan die gesiglose bedreiging kenbare gestaltes. Rig hy sy aanval op spesifieke objekte, dien dit op die wyse van die metafoor of sinekdogee⁴¹ as 'n aanval op die onkenbare magte wat hulle in toevallige vorme manifesteer. Deur die onkenbare op die wyse van die woordkuns tot kenbare vyand te omvorm bevry⁴² die satirikus hom van die angs wat hy

39 Ibid., p. 446.

40 Veelseggend is in dié verband die uitspraak van Wyndham Lewis (MEN WITHOUT ART, pp. 106-7) dat hy satirikus is, maar nie moralis nie. "There is no prejudice so inveterate, in even the educated mind, as that which sees in satire a work of edification ... I am a satirist, I am afraid there is no use denying that. But I am not a moralist --- Most satire, indeed, has got through upon the understanding that the satirist first and foremost was a moralist. And some of the best satirists have been that as well. But not all".

41 In 2.3 word dieper hierop ingegaan.

42 Aan die einde van sy bespreking van die satires van Huxley, Orwell en Waugh kom Greenblatt tot 'n gevolgtrekkingsking wat Gaier se opvattinge in belangrike opsigte onderskraag. Van dié drie moderne satirici sê hy: "In creating images of this demonic circle, in writing satire, they relieve the unbearable pressure of anger and dismay in their breasts and, at the same time, express a coherent and relatively stable artistic world-view. Furthermore, it may be that by heightening our awareness of the demonic circles in which we ourselves are trapped, the satirist gives us the power to break out of those circles and to recover a life with true direction, meaning, and humanity". THREE MODERN SATIRISTS, p. 117 (my onderstreping).

ervaar voor die magte wat sy bestaan bedreig. Om deelgenoot te word aan die emosie wat die satirikus oorspronklik ervaar het, moet die leser die proses omkeer: agter die onmiddellike deelobjek moet hy die bedreiging van die onbekende geheel ervaar.

Satire kan nooit volkome pessimisties wees nie⁴³. Selfs by die sogenaamde „pessimistiese”⁴⁴ satirici loënstraf die blote feit dat 'n sinvolle literêre werk tot stand gebring is, die oënskynlike wanhoop wat op tematiese vlak vergestalt word.

✓ Aan die ander kant is ware satire ook nooit optimisties nie, want dan sou die vernietiging van kenbare vorme van die kwaad 'n finale oorwinning verteenwoordig, wat in die lig van die satirikus se verzet teen 'n wesenlik bedreigende werklikheid nie moontlik is nie. Dit is daarom nie toeval= lig nie dat Frye se „sinister circle”⁴⁵ die tipiese verhaal= patroon van vele satires (bv. Orwell se ANIMAL FARM en Evelyn Waugh se DECLINE AND FALL, om slegs enkele te noem) uitmaak nie: die bedreigende werklikheid is nie vernietig nie, skyn= baar val die eind- en beginpunt van die werk saam, en niks word bereik nie. En tog is daar tussen dié twee pole op ondubbelsinnige wyse verzet aangeteken teen die bedreigen= de magte.

Dit is juis indien die werke van sogenaamde pessimistiese

43 Hiervan sê D. Anderson (THE TRAGIC PROTEST, p. 182): „True pessimism comes when we stop saying these things should not be, when we not only expect disappointment but even allow our protest to become silent. Pessimism of this kind does not write books, does not defend itself, does not argue its case, for it is a withdrawal into the isolation of moral emptiness, the loss of transcendence”.

44 Highet (op. cit., p. 237) tref die onderskeiding tussen optimistiese en pessimistiese satirici.

45 Frye, N. ANATOMY OF CRITICISM, p. 150.

satirici soos Orwell en Huxley in berekening gebring word, dat die definisie van satire as 'n vorm van kritiek op menslike gedragwyses in sy beperktheid getoon word. In hierdie satires is daar ook bitter min wat komies genoem kan word, sodat ook 'n ander opvatting - dat alle satirici die lag as wapen hanteer - nader ondersoek moet word.

Volgens Gaier kan die leser òf laggend òf met angs reageer ✓ op die satiriese beeld van die werklikheid wat aan hom voor= gehou word⁴⁶. Watter reaksie die satirikus wil uitlok, staan in elk geval in direkte verband met die soort satire wat hy skryf. Verset die satirikus hom teen die kenbaar= hede in die gestaltewerklikheid, wil hy die wêreld aan die leser toon soos dit werklik is, en op dié satiriese ontmas= keringsproses reageer die leser òf met grimmige vreugde òf met vrees. Die honende, spottende, veragte lag is die reaksie wat die satirikus in die sfeer van die vertroude wil uitlok. In die sfeer van die figuurwerklikheid toon die satirikus aan die leser die oninteressantheid van dit wat hy satiries aanval, en daarop reageer die leser met ont= wapenende gelag⁴⁷. In die lig van Gaier se definisie van satire, wat impliseer dat die ware satirikus die leser altyd bewus maak van die dreigende werklikheid agter die onmiddel= like objek van aanval, is sy „entweder/oder“-skeiding tus= sen lag en angs as reaksie op die satirebeeld nie heeltemal aanvaarbaar nie. Daar kan op die basis van sy eie defini= sie eerder beweer word dat waar die lag opgewek word, dit nooit die bewuswees van die beangstigende werklikheid oor= heers nie. Die satirikus hoef egter nie al laggend te sa= tiriseer nie, en daarom is die lag nie conditio sine qua ✓ non van die satire nie.⁴⁸ Orwell, byvoorbeeld, stel die le= ser met die tonele van fisiese geweld en marteling in 'n werk soos NINETEEN EIGHTY-FOUR direk bloot aan die pynlike

46 Gaier, op. cit., p. 426.

47 Vgl. vir die onmiddellik voorafgaande *ibid.*, pp. 426-7.

48 Wölfel, K. Aangehaal in *ibid.*, p. 426.

effek wat volgens Wyndham Lewis alle ware satire in mindere of meerdere mate kenmerk⁴⁹. Vir Lewis is die menslike lag 'n blaf⁵⁰, dus ook 'n soort instinktiewe verdedigingsreaksie op dit wat onbegrypbaar is maar as bedreigend aangevoel word.

Dit is dan ook inderdaad so dat baie satires gekenmerk word deur 'n paradoksale fusie van erns en spot. Dit is egter weer 'n ongeldige veralgemening om soos Highet die „satiriese emosie” as sodanig „a blend of amusement and contempt”⁵¹ te noem. As hy verder praat van „a delighted roar of laughter at the exposure of an absurd fraud”⁵², dan word dit beslissig twyfelagtig of hy nog die satiriese lag karakteriseer. Behalwe die enkele woord almost kan die volgende uitspraak van Highet egter in sy geheel aanvaar word: „In some satirists, the amusement far outweighs the contempt. In others it almost disappears: it changes into a sour sneer, or a grim smile, or a wry awareness that life cannot all be called reasonable or noble”⁵³. Daar is dus naas outeurs wat laggend satiriseer, ook diegene by wie geamuseerdheid volkome verdwyn, en die wreedheid en afskuwelikheid van die menslike bestaan baie yl of glad nie onder 'n laggie verberg word nie⁵⁴.

49 Lewis, op. cit., p. 110.

50 Ibid., p. 114.

51 Highet, op. cit., p. 21.

52 Ibid., p. 150.

53 Ibid., p. 21.

54 Of moet 'n mens aanvaar dat die volgende toneel in NINETEEN EIGHTY-FOUR 'n voorbeeld is van satire wat in „a grotesque or painful manner” (Highet, op. cit., p. 5) snaaks is? „He took his stand opposite the chinless man, and then, at a signal from the officer, let free a frightful blow, with all the weight of his body behind it, full in the chinless man's mouth ... His body was flung across the cell and fetched up against the base of the lavatory seat ... A very faint whimpering or squeaking, which seemed unconscious, came out of him ... Amid a stream of blood and saliva, the two halves of a dental plate fell out of his mouth” (p. 189). Dit is sinvoller om die eenvoudige waarheid te aanvaar dat sommige satirici nie lag nie as om die begrip „lagwekkend” so te rek dat dit ook hierdie grusaamheid insluit.

Soos hierbo op grond van veral Gaier se beskouinge uiteenge= sit is, is dit geen maklike taak om 'n algemeen geldende de= finisie. van satire aan die hand te doen of om die wesent= like kenmerke daarvan presies te omlyn nie. Gaier se de= ✓ finisie is egter van toepassing op wyd uiteenlopende satire= verhale, en binne die raamwerk daarvan kan satire gedefinieer word as die militante vorm van woordkuns waarin die outeur, maar ook die leser, in 'n versetverhouding te staan kom tot 'n werklikheid wat as wesenlik bedreigend ervaar word.

Die militante aard van die satirevertelhouding moet as die belangrikste enkele karakteristiek daarvan geld, want daar= ✓ deur verkry die nie-satiriese satiriese funksie en betekenis. Waar suiwer didaktiek leer of vermaan, ontmasker en veroor= deel satiriese didaktiek; waar suiwer realisme selekterend naboots, verwring satiriese realisme; kunstige illusie word satiries omvorm tot ontnugterende hallusinasie. Op grond ✓ van die militante aard daarvan, kan die satirevertelhouding ook van ander vertelhoudings onderskei word. As van die hu= moris gesê kan word dat hy die mens in sy beminlike klein= heid beeld, beeld die satirikus hom in sy kleinlikheid. Vir die komiese skrywer is die mens 'n vindingryke lewens= genieter in 'n vriendelike wêreld; vir die tragikus 'n wese wat groots en met insig ondergaan, maar die satirikus rig die oog op die domheid van die mens en sy onvermoë om in die aangesig van die magte wat sy bestaan bedreig, aan die positiewe beslag te gee.

Daarby is die negatiewe vir die ware satirikus nie deur kri= ✓ tiek of moralisering oorwinbaar nie, want die werklikheid waarvan hy bewus is, is wesenlik bedreigend. Alles dui dus skynbaar daarop dat satire 'n negatiewe literêre genre is⁵⁵,

55 Vgl. Kernan, A.B. THE PLOT OF SATIRE, p. 3: „Satire has most often been regarded ... and treated as a negative literary genre which shows not the action of some es= sential force - as comedy, tragedy, and epic do - but rather the bumbling confusion which occurs in the absence of good sense and with the loss of traditional values”

en dat die ware satirikus, soos Breyten Breytenbach dit op een plek stel, die korrupsie so intens vind dat hy 'n behae daarin begin skeep het⁵⁶. Daarom, wil dit voorkom, skilder die satirikus in felle kleure 'n wêreld van kwaad aan die leser voor. Op 'n vreemde, paradoksale wyse is ware satire egter nooit negatief nie en daarom onderskeibaar van die nihilisme wat met kosmiese ironie geassosieer word. Die satirikus kan die bedreigende magte nie finaal oorwin nie, maar dit bring nie mee dat hy hom soos 'n Meursault vir die „benign indifference of the universe“⁵⁷ oopstel nie. Die besef van sy onmag is vir die satirikus ook iets positiefs, omdat dit lei tot nuwe strategieë van verzet. Selfs sonder oorwinning bly verzet nog positief, 'n teen-woord op dit wat die sinvolle bestaan bedreig - al is die antwoord wat gegee word, slegs die vrymakende Nee van Sartre⁵⁸. Daarom is dit moontlik om in terme van militante begrippe soos verzet, protes, weerstand, aanval, ens. van satire te praat.

2.3 Die satiriese objek

Die militante aard van die satirevertelhouing impliseer dat die satirikus altyd iets of iemand tot objek van sy aanval maak. 'n Werk soos GULLIVER'S TRAVELS sou suiwer fantasie

56 KATASTROFES, p. 130.

57 Camus, A. THE OUTSIDER, p. 127.

58 Vgl. Barrett, W. IRRATIONAL MAN, p. 213-5 en veral die volgende: „The essential freedom, the ultimate and final freedom that cannot be taken from man, is to say No. This is the basic premise in Sartre's view of human freedom: freedom is in its very essence negative, though this negativity is also creative“ (p. 215).

genoem kon word indien dit nie implisiet of eksplisiet kommentaar gelewer het op die mens en die menslike maatskappy nie. Dit is vir Sheldon Sacks die onderskeiden= de kenmerk van satire en daarom definieer hy satire as „a work organized so that it ridicules objects external to the fictional world created in it”⁵⁹. Northrop Frye noem die sterk onderstroom wat satiriese fantasie met die werklikheid verbind, allegorie, 'n term wat volgens hom dui op „the im= plicit reference to experience in the perception of the incongruous”⁶⁰. Ook Pollard⁶¹ en Gaier⁶² lê klem op die verbondenheid van satire aan die realiteite van die satiri= kus en die leser se gemeenskaplike „Umwelt”.

Dit is juis die vanselfsprekendheid waarmee die bestaan van 'n satiriese objek aanvaar kan word, wat 'n gevaar inhou vir begrip van die werking van satire. Omdat die ware sa= tirikus hom teen 'n bedreigende substansiewerklikheid verset, is die eintlike objek van die satiriese aanval 'n gesig- en gestaltelose vyandelike mag⁶³. Die ware satirikus val hier= die gesiglose vyand indirek aan deur dit òf kuns-matig te definieer en te begrens (sinekdogeïese metode) òf deur die aanval teen 'n plaasvervangende objek te rig (metaforiese metode)⁶⁴. Die satiriese objek is dus verteenwoordigend van die ganse bedreigende werklikheid waarvan die satirikus hom bewus voel. Hierdeur verkry die aanval van die satiri= kus altyd iets onpersoonliks, en daarom is dit volkome onaan= vaarbaar as Verhage oor die motiewe van die satirikus sê: „In die eerste plek kan ons vasstel dat hy byna steeds deur

59 Sacks, S. FICTION AND THE SHAPE OF BELIEF, p. 26.

60 Op. cit., p. 225.

61 Pollard, A. SATIRE, pp. 1 en 73.

62 Op cit., p. 331.

63 Ibid., p. 341.

64 „Das in der Satire angegriffene Objekt ist Repräsen= tant der gemeinten bedrohlichen Wirklichkeit, entweder im Sinne der Einschränkung (Synekdoche) oder auf Grund einer Übertragung (Metapher)”. Ibid., p. 345.

'n persoonlike haat, minagting of 'n neerbuigende geamuseerdheid beweeg word"⁶⁵. Wat Verhage hier so onkrities ten opsigte van die satirikus aanvaar, geld hoogstens vir die skrywer van die paskwil, 'n vorm wat maar 'n randverskynsel van satire is. Selfs dan bly dit 'n vraag of die vasstelling van so 'n motief literêr relevant is, want ook die skrywer van die satiriese smaad- of skimpyskrif moet hom van sy gevoelens kan distansieer om gestileerd en onpersoonlik aan te val.

Die objek van satire het, volgens Gaier se siening van die sinekdogefese of metaforiese wyse waarop die satirikus dit omlin, „eine Doppelnatur: es ist, als was es angegriffen wird, und es ist es zugleich nicht"⁶⁶. Hierdeur kan satire onderskei word van blote kritiek, moralisering of persoonlike aanval. Laasgenoemde vorme van verset is gerig teen 'n spesifieke wandaad, onreg, dwaasheid, 'n besondere vorm van die kwaad of 'n besondere persoon. Vir die ware satirikus, daarenteen, is verset teen hierdie kenbaarhede geen doel op sigself nie. Al rig hy sy aanval daarteen, sinjaleer die ware satirikus altyd agter die onmiddellike objek van aanval 'n groter en beangstigender bedreiging⁶⁷.

Daar kan feitlik na willekeur uit die groot satirici se werk 'n voorbeeld gekies word om die geldigheid van Gaier se siening te demonstreer. Swift, byvoorbeeld, val in sy so-genaamde „Drapier-briewe" iets aan wat vir 'n moderne leser

65 Verhage. BLONBOEKE, p. 6. Verhage vermeld nêrens dat sy uiteensetting van die satire as literêre genre 'n woordelikse vertaling van Highet is nie. Vergelyk in hierdie verband Verhage, pp. 4-6 met Highet, op. cit., p. 234 e.v. As voorbeeld van Verhage se twyfelagtige werkwyse, kan die aanhaling hierbo met Highet se woorde vergelyk word: „First, he is always moved by personal hatred, scorn, or condescending amusement" (p. 238).

66 Gaier, op. cit., p. 345.

67 Ibid., p. 344.

met die eerste oogopslag kwalik sy heftige reaksie regverdig. Onder die skuilnaam M.B. Drapier protesteer hy naamlik in dié briewe teen 'n besluit van die Engelse regering om koper=halfpennies te laat munt vir verspreiding in Ierland⁶⁸. Om=dat dit nie goue of silwermuntstukke is nie, roep hy sy land=genote op tot verset teen die „detestable Fraud”⁶⁹. Met koue, satiriese berekendheid vlek hy verder die ware beteke=nis van die besluit oop: die aanvaarding van die minderwaar=dige muntstuk beteken die aanvaarding van iets waaroor in Engeland besluit is, wat in Engeland gemaak sal word en wat deur Engelse magshebbers op Ierland afgedwing word⁷⁰. Op hierdie wyse word protes teen die muntstuk 'n protes teen verslawing. Die onmiddellike objek - die halfpennie - word 'n simbool van oorheersing, en Swift se protes daarteen ver=kry 'n toepasbaarheid wat nie aan tyd of lokaliteit gebonde is nie. Die tydlose krag van hierdie briewe lê dan ook daar=in dat Swift die onmiddellike objek met soveel betekenis laai dat ook die moderne leser agter die halfpennie die be=dreiging van 'n vyandelike mag aanvoel. Die werklike per=sone wat hy aanval en die historiese situasie waarin die satire ontstaan, verkry dus vir die satirikus groter belang op grond van die verteenwoordigende verband wat dit met 'n veel ernstiger en gevaarliker bedreiging het.

In hierdie besondere geval het Swift se protes daartoe by=gedra dat die besluit in verband met die halfpennie herroep is. Die vryheid wat hy satiries gepropageer het, was egter nie so maklik verwerklikbaar nie. Dis egter nie resultate of oorwinning wat vir die satirikus van belang is nie, maar verset. Hierdeur behou hy iets van sy menslike vryheid in die aangesig van selfs die onoorwinlike kwaad. „For those,”

68 Quintana, R. GULLIVER'S TRAVELS AND OTHER WRITINGS, p. 459.

69 Swift, J. A LETTER TO THE WHOLE PEOPLE OF IRELAND, *ibid.*, p. 461.

70 *Ibid.*, p. 464.

sê Swift in 'n stelling wat op satiriese verset in die algemeen toepasbaar is, „who have used Power to cramp Liberty, have gone so far as to resent even the Liberty of Complaining; although a Man upon the Rack, was never known to be refused the Liberty of roaring as loud as he thought fit”⁷¹.

Wat in hierdie briewe in die klein gebeur, is ook van toepassing op die satiriese verhaal. Die satirikus lê in die verhaalwêreld wat hy skep, herkenbare trekke van die realiteit en val dit satiries aan, maar dikwels met sulke ongewone heftigheid dat die leser bloot deur die „Disproportion der Emotion”⁷² gedwing word om agter die onmiddellike objek van aanval na die eintlike objek te soek. In hierdie sin is die satirikus ook didaktikus, omdat hy die leser leer om werklikheidsdinge teen die agtergrond van 'n wesentliker bedreiging opnuut te interpreteer. Dink 'n mens hierby aan die teorie van die Russiese Formaliste dat die kunstenaar die werklikheid kreatief vervorm om die leser as't ware met die verwonderde oë van 'n kind opnuut te laat kyk, is dit duidelik dat die satirikus in hierdie opsig nie verskil van die kunstenaar in die algemeen nie⁷³. As die nie-satiriese kunstenaar die leser se oë open vir „the amazing things which surrounds us”⁷⁴, dan open die satirikus die leser se oë egter vir die bedreiging wat dié dinge inhou. Die gevoel van verwondering word in 'n satire 'n gevoel van ang of verset of strydvaardigheid, want „die Wirklichkeit, mit der sich die Satire auseinandersetzt, ist zunächst und wesentlich bedrohlich”⁷⁵.

71 Ibid., p. 470.

72 Gaier, op. cit., p. 348.

73 Vgl. vir Shklovskij se „theory of 'making strange'” Erlich, V. RUSSIAN FORMALISM, p. 150

74 Cocteau, Jean. Aangehaal in ibid., p. 153.

75 Gaier, op cit., p. 340.

In ooreenstemming met Gaier se siening dui ook Northrop Frye aan dat die satiriese objek nie bloot dit is wat onmiddellik aangeval word nie. „If a satirist presents, say, a clergyman as a fool or hypocrite, he is, qua satirist, attacking neither a man nor a church ... He is attacking an evil man protected by his church, and such a man is a gigantic monster: monstrous because not what he should be, gigantic because protected by his position and by the prestige of good clergymen”⁷⁶. Sonder hierdie algemene of tydlose geldigheid is verset nie te onderskei van 'n soort „Tageskolportage”⁷⁷ nie. Die opvatting dat die betekenis van allegorie algemeen en dié van satire spesifiek is, is vir MacQueen iets wat slegs oënskynlik waar is⁷⁸. Daar is volgens hom 'n intieme verband tussen dié twee. „If one combines the narrative form and thematic content of allegory with the detailed richness and stylized point of view found in good satire, one discovers literary forms of great potential”⁷⁹. Satire het ook buite 'n verbinding met die allegorie 'n algemener toepasbaarheid, sodat wat MacQueen hier sê, na die letter slegs van toepassing is op satire eie aan die funksiewerklikheid. Dit vestig egter weer eens die aandag daarop dat ware satire nie in terme van 'n aanval op spesifieke objekte ten volle begryp kan word nie, en dat die krag van satire juis daarin lê dat die aanval verbreed word om veel meer as die onmiddellike objek in te sluit. Wat die satirikus aanval, is as allegoriese personifikasie, simbool, sondebok, tipe of embleem⁸⁰ altyd verteenwoordigend van die bedreigende werklikheid. Die aanval is daarom nooit uitsluitlik gebonde aan tyd of plek of persoon nie.

76 Frye, op. cit., p. 228.

77 Gaier, op. cit., p. 333.

78 MacQueen, J. ALLEGORY, p. 68.

79 Ibid., p. 70.

80 Gaier, op. cit., p. 423.

Wat hierbo gesê is oor die algemeenheid of meerduidigheid van die satiriese aanval, beteken egter nie dat die onmiddellike objek nie óók satiries van belang is nie. Gaier se reeds genoemde siening van die „Doppelnatur“ van die satiriese objek sluit altwee betekenisaspekte - die spesifieke en die algemene - daarvan in. Onderskeidings wat hier na aanleiding van Gaier se standpunt gemaak word - soos dié tussen die onmiddellike en eintlike objek, of tussen oppervlak- en dieptesatire -, impliseer ook nie dat daar twee afsonderlike objekte is of dat die algemene betekenis die besondere betekenis van die aanval uitsluit nie. Soos wat ware satire nie uitsluitlik teen 'n spesifieke objek gerig word nie, so word dit ook nie teen 'n vae, onwerklike bedreiging gerig nie. Die satirikus reageer op die probleme van sy tyd, maar sy reaksie bly nie probleem- of tydgebonde nie. Satire is dus nie algemeen óf spesifiek nie, maar tegelykertyd algemeen én spesifiek. 'n Vae, half onbedoelde aanval op menslike gebreke kan nie satiries genoem word nie. So dui MacQueen in sy bespreking van die moraliteitspel CASTLE OF PERSEVERANCE aan dat daar in 'n baie algemene sin van satire sprake kan wees as die Mens na 'n lewe van suksesvolle stryd teen ses van die doodsondes - Hoogmoed, Afguns, Wraaklus, Gulsigheid, Wellus en Luiheid - die maklike prooi van Gierigheid word⁸¹. Dit was natuurlik ook moontlik dat die toeskouers by so 'n moraliteitspel aan die suiwer allegoriese 'n satiriese konnotasie kon gee deur hulself aan die kant van die goeie te skaar, waardeur enige teenparty dan by implikasie met die bose geïdentifiseer moes word⁸². Tog sou 'n mens nie op grond van dié vae satiriese strekking so 'n moraliteitspel satiries kon noem nie - behalwe in die sin van 'n soort private satire.

Alhoewel Gaier aandui hoe belangrik dit in die totstand=

81 MacQueen, op. cit., p. 71.

82 Loc. cit.

koming van ware satire is dat die satirikus die bedreiging agter die onmiddellike objek van aanval moet sinjaleer, beklemtoon hy ook tereg die verbondenheid van satire aan die werklikheid waaraan outeur en leser gemeenskaplik deel⁸³. Swift se protes in sy „Drapier-briewe" is dus meteen protes teen 'n bepaalde regering wat 'n bepaalde opdrag aan 'n bepaalde persoon gegee het én 'n protes teen verslawing in die algemeen. Die moderne leser wat die ouer satirici se werk ten volle wil waardeer, sal hom derhalwe ook van die relevante historiese feite moet vergewis.

Die satiriese verhaalkunstenaar het ook die taak om die leser te oortuig van die bestaan van die besondere vorm van die kwaad wat hy as verteenwoordigend van groter, bedreigende magte aanval. In hierdie verband sê Paulson dan ook tereg: „If one satiric aim is exposure, another is to convince, at least momentarily, that its world is real and that the evil it shows really does exist"⁸⁴. Die verband tussen die satiriese verhaalwêreld en die realiteit is egter nie by alle satirici ewe deursigtig nie. So is die verband tussen Orwell se 1984 en die oorlogswêreld van 1944 baie duidelik, maar dié satire kan natuurlik nie slegs op grond hiervan ten volle begryp word nie⁸⁵. Die nagmerrieagtige verhaalwêreld wat Kafka in THE TRIAL of THE CASTLE skep, hou op 'n ander wyse verband met die realiteit: dit is asof die leser met 'n skok besef dat die absurditeite wat Kafka beeld, in minder oordrewe vorm deel is van die alledaagse mensebestaan. Joseph K. se gevangening sonder verhoor, byvoorbeeld, is absurd en tog 'n weerspieëling van werklike politieke praktyke. Ook die sinlose bedrywighede in die kasteel hou op

83 Gaier, op. cit., p. 333.

84 Paulson, R. SATIRE AND THE NOVEL, p. 19.

85 Vgl. die bespreking van Greenblatt, op. cit., p. 66 e.v.

'n vreemde wyse verband met die burokratiese verhefheid waarvan elke mens van tyd tot tyd die slagoffer is. „We have the distinction of living in an age in which Kafka's stories could be the sober truth“, sê Anderson⁸⁶.

Swift gebruik, in Gaier se terminologie, in sy „Drapier-briewe“ die sinekdogeïese metode deur iets aan te val wat 'n deel vorm van die bedreigende geheel. Kafka en Orwell, daarenteen, gebruik in die werke wat hierbo genoem is, die metaforiese metode en skep fantasiewêreldes waarmee aspekte van ons eie realiteit ooreenstem. Namate die leser deur eie ervaring of nadenke al meer en meer ooreenkomste ontdek, groei die hegtheid van die metaforiese verband tussen verhaalwêreld en realiteit. Watter metode die satirikus ook al gebruik, die objek van aanval bly altyd as sodanig en as verteenwoordiger van 'n groter bedreiging van belang.

2.4 Die norme van die satirikus

Dryden, in beperkte sin die Aristoteles van satire⁸⁷, stel in sy „A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire“ (1693) „wit“ en „morality“ as die twee pole van satire⁸⁸. Hierdie siening van die satirikus as 'n moralis wat sy „boodskap“ kunstig verdoesel in 'n kleeid van retoriek, leef nog voort in die satireopvattinge van verskeie moderne kritici. So word die satirikus voorgehou as „a moral man appalled by the evil he sees around him and ... forced by his conscience to write satire“⁸⁹. Vir ander is satire slegs moontlik „to the extent that there are established, commonly accepted values“⁹⁰. Vir hierdie lewenswaardes is die

86 Anderson, op. cit., p. 108.

87 Kernan, op. cit., p. 6.

88 Ibid., p. 8.

89 Elliot, R.C. THE POWER OF SATIRE, p. 265.

90 Muecke, D.C. IRONY, p. 67.

satirikus dan kampvegter, en sy kuns is 'n handlanger van die wet. „The cumbrous machinery of law is the guardian of the flock. Where the task is too subtle or intricate for the heavy-footed shepherd, the nimble sheep-dog comes into his own”⁹¹.

Al hierdie uitsprake besit 'n beperkte geldigheid omdat dit in mindere of meerdere mate van toepassing is op bepaalde verskyningsvorme van satire. 'n Satirikus soos Wyndham Lewis ontken egter heftig dat hy 'n moralis is en gee 'n onsimpatieke spotbeeld van dié soort satirikus wat met „the Geneva Bible in the breast-pocket” en die sanksionering van die wellewende gemeenskap die stryd aanknoop teen morele kwaad⁹². Of mens nou met sy stelling: „The greatest satire is non-moral”⁹³ geheel en al saamstem of nie, dit bevat 'n aanduiding dat daar ander vorme as moraliserende satire bestaan. Naas die satirikus wat vanuit 'n vaste waardesisteem trefsekere satiriese kommentaar lewer op die verdorwe aard van die mens en sy instellings, staan dus ook die satirikus wat, in die woorde van Gaier, skryf uit „der Angst um das Zerbrechen ihrer Welt”⁹⁴. In plaas van duidelike morele waardes tref ons by dié soort satirici 'n „fundamental moral confusion”⁹⁵ aan.

'n Mens kan die morele verwarring waartoe sommige satirici se werk voer, deur middel van 'n nie-literêre voorbeeld probeer demonstreer. Gestel 'n Christen kom in 'n situasie waar hy 'n drenkeling kan red. Wel wetende dat hy nie 'n sterk swemmer is nie, is daar in hierdie situasie twee botsende norme: aan die een kant glo hy as Christen dat sy liggaam 'n tempel is en dat hy dit gevolglik nie onnodig in gevaar mag stel nie; aan die ander kant is daar

91 Worcester, op. cit., p. 10.

92 Op. cit., p. 107.

93 Ibid., p. 103.

94 Gaier, op. cit., p. 340.

95 Greenblatt, op. cit., p. 73.

die horisontale liefdesgebed en die voorbeeld van Christus wat, menslikerwys gesien, Sy lewe vir Sy vriende afgelê het. 'n Mens kan die situasie met allerlei bykomende besonderhede inkleur om die botsing tussen norme nog meer op die spits te dryf: daar mag ander swemmers teenwoordig wees wat beter in staat sou wees om die drenkeling te red; die drenkeling mag 'n sondige mens wees, ens., ens. Die suiwer moraliserende satirikus sou die huiwerige Christen summier veroordeel as 'n lafhartige wese. Die nie-moraliserende satirikus sou blyke gee van die normebotsing en van die verskillende, vir die Christen ewe geldige perspektiewe op die gebeure. Hierdeur sou sy eventuele gebrek aan optrede nie verskoon word nie, maar veroordeel word op grond van iets veel dieper as die blote moraal. So sou die satirikus kon aandui dat die negatiewe mag van rasionalisering, wat in die onmiddellike situasie gemanifesteer word, 'n positiewe beginsel tot 'n dogmatiese skans omvorm het. Die gebrek aan optrede mag miskien op 'n gerasionaliseerde wyse moreel regverdigbaar wees, maar die nie-moraliserende satirikus veroordeel ten spyte van dié regverdigbaarheid op grond van 'n wete dat 'n bedreigende mag hier in bedekte gestalte werksaam is. In hierdie situasie kan 'n nie-Christen wat optree, tot norm word waaraan die skyn-Christen satiries gemeet word. Om dan so iets as 'n aanval op die Christendom te beskou sou beteken dat die trefwydte en ware betekenis van die satire beperk en misverstaan word.

Wat hier by wyse van 'n fiktiewe voorbeeld gedemonstreer is, is dat die satirikus sy aanval nie op morele waardes hoef te fundeer nie. Hy kan in 'n bepaalde situasie selfs die immorele tot positiewe norm verhef. Julia en Winston se immorele liefdesverhouding in 1984 is op grond van die burgerlike moraal afkeurenswaardig. Dit word egter, ten spyte van die immoraliteit, as 'n vorm van verzet teen die ontmensliking van die individuele mens tot iets positiefs omvorm. Dat hulle mekaar uiteindelik verrai, is ook geen satiriese kommentaar op die gebrek aan standhoudendheid van so 'n sondige soort liefde nie. Dis by Orwell eenvoudig onmoontlik om die be=

tekenis van die satire in terme van norme wat algemeen in 'n Christelike of humanistiese of nie-kommunistiese gemeenskap geld, te interpreteer.

Vergelyk ons sy ANIMAL FARM met Multatuli se MAX HAVELAAR, word die verskil tussen 'n moraliserende en 'n nie-moraliserende satire ook duidelik. Hierdie twee satires het albei die eksploitasie van naïewe wesens tot onderwerp. Multatuli vercordeel vanuit vaste, humane norme die Nederlandse en in-landse magshebbers oor die mishandeling van die kinderlike Javaan. Hy laat geen twyfel nie dat hy kampvegter is vir die onderdrukte teen sy onderdrukkers en teen die „duizenden en tienduizenden van exemplaren uit het droogstoppelras“⁹⁶ wat apaties staan teenoor dié onreg. Daar is 'n duidelike polariteit tussen die goeie en die kwade, „...Havelaar wordt bespat met den modder van Slijmeringen en Droogstoppels“⁹⁷.

By Orwell is die skeidslyn tussen goed en kwaad hoegenaamd nie so duidelik gemarkeer nie⁹⁸. Hy kies geen kant vir die diere teen die onderdrukking deur die mens nie; trouens, aan die einde is die onderdrukkers van die ou en nuwe bedeling ononderskeibaar. „The creatures outside looked from pig to man, and from man to pig, and from pig to man again; but already it was impossible to say which was which“⁹⁹. In die ander plaasdiere is daar geen edelheid nie, net slaafsheid, domheid, goedgelowigheid en blinde aanvaarding. Wesens soos dié verdien hulle lot. Dis ook nie moontlik om in hierdie werk 'n onomwonde aanval op slegs die Kommunisme te sien nie, want in Mr Pilkington en Mr

96 Multatuli. MAX HAVELAAR, p. 271.

97 Ibid., p. 272.

98 Hierdie bespreking van ANIMAL FARM is in hoofsaak gebaseer op die analise van Greenblatt, op. cit., pp. 60-66.

99 Orwell. ANIMAL FARM, p. 120.

Frederick word ook die Westerse wêreld objek van die satire. Orwell het geen vaste norme waaraan hy die kwaad kan meet nie; slegs die verskriklike wete dat die gesiglose kwaad epidemies in omvang is. In die plek van Multatuli se vaste morele waardes is daar by Orwell 'n „fundamental moral confusion”¹⁰⁰.

Wat Orwell in hierdie satire satiriseer, is die gesiglose, bedreigende mag waarvan hy hom bewus voel. Hierdie krag maak van iets positiefs - die menslike drang om saam met jou medemens 'n leefbare wêreld te skep - 'n negatiewe, gevaarlike faktor. Dit is nie moontlik om te sê op grond van watter normesistiem Orwell werk nie, maar daar is geen onduidelikheid oor die militante aard van sy vertelhouding nie. Die afwesigheid van morele waardes in die gewone sin van die woord, beteken dus nie dat sy werk in 'n normatiewe lugleegte staan nie. Beelding is hier meteen veroordeling. „Wit” en „morality”, vorm en inhoud, kuns en „boodskap”, is nie hier twee afsonderlike pole nie, maar word soos in enige geslaagde kunswerk een. Hier kan ook soos in die geval van die MAX HAVELAAR van morele norme gepraat word, maar dan slegs in die sin waarin Northrop Frye dit gebruik. „The satirist”, sê hy, „has to select his absurdities, and the act of selection is a moral act”¹⁰¹.

Om as literêre term toereikend te wees kan die begrip satire slegs so afgegrens word dat dit moraliserende en nie-moraliserende werke omvat. Die militante aard van die satire-vertelhouding impliseer weliswaar 'n norm op grond waarvan die kwaad aangeval word, maar dit kan ook relevant wees in die sin van 'n intuïtiewe wete, wat die selekteringsbeginsel van 'n kunswerk vorm. Waar hierdie soort satire kritiese trefkrag inboet, wen dit aan beangstigting. By die bepaling van die soort satire is die aard van die norme saam met die aard van die satiriese objek, van deurslaggewende belang.

100 Greenblatt, op. cit., p. 73.

101 Frye, op. cit., p. 224.

2.5 Kenmerke van die satiriese styl in die algemeen

Soos hierbo uiteengesit, is die werklikheid vir die satirikus 'n bedreigend-onbekende grootheid. In sy kuns probeer hy vorm gee aan „the shifting ambiguities and complexities of unidealized existence”¹⁰². Omdat hy as woordkunstenaar vanuit 'n bepaalde visie aan sy werklikheidservaring woordkunstige gestalte gee, word die kenmerkende manier van dink en voel en ervaar, ook die kenmerkende manier van doen; die tipiese denkpatrone, ook tipiese stylpatrone. Sommige van hierdie stylpatrone het die satirikus gemeen met ander satirici omdat hy, soos hulle, binne 'n bepaalde genre werk. „The genre”, sê Wellek en Warren, „represents a sum of aesthetic devices at hand, available to the writer and already intelligible to the reader. The good writer partly conforms to the genre as it exists, partly stretches it”¹⁰³. Hieronder word 'n aantal van hierdie genre-tipiese, bo-persoonlike¹⁰⁴ stylkenmerke nagegaan.

Omdat die satirikus die werklikheid as oorweldigend ervaar, probeer hy dit tot kenbare deel begrens. Daarom is die sinekdogee¹⁰⁵ vir die satirikus 'n stilistiese wapen. Daardeur word die bedreigende werklikheid verswak, verkry die abstrakte konkrete gestalte en word aan die naamlose vyand 'n naam gegee. Hoe kragtig hierdie wapen in die hand van die kuncige satirikus is, spreek onder andere daaruit dat die naam wat hy aan die verskyningsvorm van die kwaad gee, as soortnaamwoord gebruik kan word om die bedreigende en negatiewe magte te noem. Menslike kleinlikheid, magswel-

102 Ibid., p. 223.

103 Wellek, R en Warren, A. *THEORY OF LITERATURE*, p. 235.

104 Vgl. vir die onderskeiding tussen persoonlike en bo-persoonlike stylkragte Kayser, op. cit., p. 284.

105 Bespreek in Gaier, op. cit., pp. 371-7. Wat hier in verband met die sinekdogee bespreek word, geld mutatis mutandis ook vir die verwante vorme van beeldspraak wat Gaier noem, nl. die metonimia en die antonomasia.

lus, ens. val byvoorbeeld in die woord „lilliputter" saam; selfingenomenheid en die soeke na eiebelang, in die woord „droogstoppelras"¹⁰⁶. Al die negatiewe kenmerke van die afstootlike verskynsel „mens" word na die lees van Swift se „A Voyage to the Houyhnhnms" deur die naam „Yahoo" opgeroep. Hieruit blyk ook dat die satiriese sinekdogee negatief gerig is¹⁰⁷, met ander woorde die besondere objek wek gevoelens van afkeuring, oordeel en spot op. Hierdie negatiewe gevoelens wat deur die deelobjek opgewek word, word op grond van die assosiasieproses waarop sinekdogee berus, op die geheel oorgedra. Op hierdie wyse verkry die satirikus se ver= set 'n wyer trefkrag.

Die sinekdogee is natuurlik nie as sodanig 'n satiriese wa= pen nie. Dit word dit eers indien die satirikus dit tot wapen omvorm. Gaier onderskei 'n hele aantal „Verzerrungs= prozesse"¹⁰⁸ waardeur die deel wat die geheel aandui, tot iets negatiefs verwring word en dus satiriese betekenis ver= kry. So 'n verwringingsproses is die groteske¹⁰⁹. Die stelling: „Das Groteske beginnt, wo die Unmöglichkeit an= fängt"¹¹⁰, wat die wese daarvan goed saam, met dié voorbe= houd dat die leser nie, soos in die sprokie, op die on= moontlike voorbereid moet wees nie. Die beelding is gro= tesk slegs indien wesentlik verskillende voorstellingsvlak= ke mekaar op 'n onverwagse, ongemotiveerde manier deurkruis¹¹¹. Hierdeur ontstaan 'n „Orientierungsverlust"¹¹², waardeur die leser sy vaste perspektief op die gebeure verloor. Deur die werklikheid grotesk te verwring poog die kunstenaar om „das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören"¹¹³.

106 Multatuli, op. cit., p. 271.

107 Gaier, op. cit., p. 376.

108 Ibid., p. 396.

109 Ibid., p. 377 e.v.

110 Schneegans, H. Aangehaal in ibid., p. 377.

111 Mensching, op. cit., p. 33.

112 Loc. cit.

113 Ibid., p. 22.

Die funksie wat hier aan die groteske as sodanig toegeskryf word, geld egter slegs vir die satiriese variant daarvan. 'n Wêreld wat deur groteske beelding vreemd gemaak is, hoef naamlik nie demonies-bedreigend te wees nie, want dit kan ook 'n element van wonderbaarlikheid en paradyslikheid behou¹¹⁴. So is die reusagtige wesens wat hom in „A Voyage to Brobdingnag” omring, uit Gulliver se perspektief almal ewe grotesk. Die voorstelling van die sagmoedige Glumdalclitch verskil egter ingrypend van die voorstelling van die wellustige „Maids of Honour” wat Gulliver op hul onwelreikende, growwe liggame laat rondkruip¹¹⁵. Eersgenoemde is 'n voorbeeld van die nie-satiriese groteske, terwyl laasgenoemde om die negatiewe elemente in die beelding satiries-grotesk genoem kan word.

'n Ander verwringingsproses is ironie. Ironie is satiries indien die leser deur die botsing van teenstrydighede tot 'n negatiewe oordeel gelei word¹¹⁶. Ook die hiperbool en litotes¹¹⁷ word satiries gebruik indien die negatiewe van die deelobjek oorbelig en die positiewe aspekte daarvan onderbelig word. 'n Verdere sodanige verwringingsproses wat Gaier noem, is emfase¹¹⁸.

Gaier se lys van stilistiese prosesse waardeur die deelobjek verwring word, is (soos hy self aandui) nie volledig nie. Die belangrikste byvoeging wat daarby gemaak kan word, is die burleske. Gewoonlik word onderskei tussen die laag- en hoogburleske (skynheroïese)¹¹⁹. Eersgenoemde word gekenmerk deur onvanpaste platvloersheid en kruheid en laasgenoemde

114 Gaier, op. cit., pp. 378 en 381.

115 Swift. GULLIVER'S TRAVELS, pp. 88-9.

116 Ironie kom in afdeling 4.1.2 vollediger ter sprake.

117 Gaier, op. cit., pp. 387-8

118 Ibid., p. 388.

119 Vgl. Worcester, op. cit., p. 44 en Highet, op. cit., p. 106.

de deur ewe onvanpaste deftigheid en hoogdrawendheid. Die klassieke voorbeeld van 'n laagburleske figuur is Sancho in Cervantes se DON QUICHOT en van 'n hoogburleske of skynheroïese figuur die maer ridder self. Watter vorm hy ook al hanteer, die burleske skrywer openbaar die vermoë om steeds die dissonante toonaard te tref. Die verwringswaarde wat so 'n stylmiddel vir die satirikus het om die onedele nog onedeler voor te stel en onegtheid te ontmasker, spreek vanself.

Behalwe deur die sinekdogeiëse metode kan die satirikus die bedreigende werklikheid ook aanval deur die oog te rig op iets anders wat op die basis van die vergelyking die eintlike objek vervang. Daarom is die vergelyking, die metafoor en onder stylmiddele wat op 'n enkele ooreenkoms tussen wessensverskillende dinge berus, potensiële satiriese wapens. Dit is egter eers indien die vergelyking, deur die verwringsprosesse tot onder andere groteske of ironiese of hiperboliese vergelyking omvorm word, dat dit 'n satiriese funksie verkry¹²⁰. 'n Vergelyking werk as 'n vorm van beeldspraak verhelderend, omdat die onbekende op grond van die bekende (of dit wat as bekend veronderstel word) verklaar word. Omdat die hoedanighede van sake, byvoorbeeld, gradeel verskil, kan daar vir die hoedanigheid „krag” 'n skaal veronderstel word. Op hierdie skaal belee die saak „leeu” 'n vaste punt. In die vergelyking „A is so sterk soos 'n leeu” word die onbekende (A se krag) met dit wat as bekend veronderstel word (die posisie van die saak „leeu” op die „krag”-skaal), vergelyk en daardeur verhelder¹²¹. 'n Idealiserende vergelyking sou wees: „A is so sterk soos 'n held”, terwyl 'n vergelyking soos „A is so sterk soos ou botter” as gevolg van die spottende aard daarvan 'n beperkte satiriese waarde het. Waarlik satiries word die vergelyking egter eers in verbinding met die verwringspro-

120 Gaier, op. cit., p. 401.

121 Ibid., p. 399.

sesse. So gee Swift in sy reeds genoemde beskrywing van die afstootlike voorkoms en liggaamsreuk van die hofdames groteske besonderhede. Op die relevante skaal bekleë hulle die absolute toppunt. As hy hierna by wyse van 'n vergelyking sê: „... those illustrious Persons were no more disagreeable to their Lovers, or to each other, than People of the same Quality are with us in England”¹²², dan verwing hy satiries die leser se voorstelling van die sindelikheid en aanvalligheid van die adellike wesens in die menslike maatskappy. Dit is dan ook sonder meer duidelik wat die eintlike objek van sy satire vorm.

'n Metafoor kan, soos die vergelyking, as satiriese wapen gebruik word. Iets soos „A is 'n leeu” kan teruggevoer word tot verskillende vergelykings (bv. sterk soos -, wreed soos -, dapper soos -, dierlik soos -). 'n Metafoor is satiries indien die skrywer die leser verplig om dit in verband te bring met die negatiewe aspekte van die vergelykingsobjek¹²³. Ook die allegorie kan tot 'n bepaalde soort vergelyking teruggevoer word. Die dinge wat in 'n allegorie met mekaar vergelyk word, staan nie in 'n natuurlike verband met mekaar nie, maar word binne 'n gedagteraamwerk met mekaar in verband gebring¹²⁴. So word die lewe van die gelowige in THE PILGRIM'S PROGRESS van John Bunyan met 'n reis vergelyk. Binne hierdie raamwerk en met betrekking tot die kerngedagte verkry afsonderlike beelde 'n allegoriese waarde. Christian en Pliable val byvoorbeeld in 'n modderpoel, die Poel van Wanhoop. Daar is nie 'n natuurlike verband tussen so 'n poel en die begrip wanhoop nie, maar die allegoris lê sodanige vergelykingsverband. Gaier noem die metafoor wat binne so 'n gedagteraamwerk geldig is, 'n funksionele metafoor¹²⁵. Soos die vergelykende metafoor,

122 Swift. GULLIVER'S TRAVELS, p. 88.

123 Gaier, op. cit., pp. 403-4.

124 Ibid., p. 405.

125 Ibid., p. 410.

kan ook die funksionele metafoor, en die allegorie dus, deur die verwingingsprosesse tot satiriese wapens omvorm word.

Worcester lê in sy bespreking van parodiëring as een van die vernaamste satiriese tegnieke ook besonder klem op die vergelykingsverband tussen die geparodieerde en die parodiërende werk¹²⁶. Anders as in die allegorie, waar die outeur die raamwerk skep waarbinne die vergelyking moontlik word, moet die leser in die geval van parodiëring self die model naas die parodie lê om die verwronge verband daartussen te ontdek. In die mate waarin die verband as grotesk of ironies of burlesk herken word, word parodiëring ook 'n stilistiese wapen vir die satirikus.

In die bespreking hierbo is daar nie na volledigheid gestreef nie. Wel is daar gepoog om 'n aanduiding te gee van die stilistiese „wapenarsenaal" waaroor die satirikus saam met ander satirici beskik. Wat hieruit blyk, is dat die satirikus tot in die fynste vesels van sy werk 'n doelbewus verwronge beeld van dit wat vir hom werklik is, wil gee. Beelding, styl en toon werk mee om die leser in ver- set te bring teen die magte wat 'n sinvolle en harmoniese lewensbestel bedreig of onmoontlik maak.

2.6 Samevatting

Die satirikus is die kunstenaar van die militante woord. Sy kuns groei uit sy besondere werklikheidsbeleving, wat hom bewus maak van die negatiewe magte wat die menslike bestaan bedreig. Hierdie satiriese werklikheidsiening vorm die basis van die satirevertelhouding, wat as verhaalfilter of selekteringsbeginsel bepaal watter verhaalgegewens gebruik en hoe dit georden word. Satirici verskil onderling van

126 Worcester, op. cit., p. 42 e.v.

mekaar, maar geen ware satire kan in terme van suiwer morali-
sering of kritisering volkome begryp word nie. Selfs die
satirikus wat in die lig van vaste waardes 'n spesifieke ob-
jek aanval, sinjaleer 'n groter bedreigende mag agter die
onmiddellike. Die lerende doelstelling van satire word
bereik as die leser ook sy eie aangesig in die verwingende
spieël van satire sien. As teenreaksie hierop distansieer
hy hom geestelik van die negatiewe en bevry hom, saam met
die satirikus, van die verlamende invloed van 'n wêreld van
kwaad.

HOOFSTUK 3

LANGENHOVEN EN DIE SATIREVERTELHOUDING

3.1 Humor en satire

By die bespreking van Langenhoven se oeuvre word daar in ons prosakritiek deurgaans gewys op die humoristiese aard van sy werk. Sy werk word gekenmerk deur die „eerlikheid van die humoris“¹, hy betrek homself deur „mooi humor“ in die satire², die satire verdiep deur die vergewende glimlag tot humor³, hy het 'n „warm-menslike skrywershouding“⁴, sy spot is 'n „spot-in-liefde“⁵, (ens). Op grond van hierdie en ander uitsprake sou 'n mens die wesenlike Langenhoven eerder humoris as satirikus kon noem.

Humor en satire het vername kenmerke gemeen, maar verskil in oorsprong en effek fundamenteel van mekaar. Soos humor, kan ook satire gekenmerk word deur die fusie van erns en komiek in een vertelhouding, maar waar die satiriese lag 'n snykant van veroordeling het, openbaar die humoristiese lag 'n liefde vir die mens. Sowel die humoris as die satirikus bring die teenstrydighede van die lewe onder die oog, maar

1 Dekker, G. AFRIKAANSE LITERATUURGESKIEDENIS, p. 133.

2 Ibid., p. 131.

3 Ibid., p. 133.

4 Beukes, G.J. en Lategan, F.V. SKRYWERS EN RIGTINGS, p. 219.

5 Ibid., p. 225.

waar eersgenoemde dit voer tot 'n verlossende versoening, dryf laasgenoemde die onversoenbaarheid daarvan op die spits. Deur die humoristiese lag wen die mens aan grootheid, omdat hy hom daardeur van die pynlike in sy lewensituasie kan bevry. Die satiriese lag laat die mens voor 'n dreigende werklikheid staan, wat hy moet beveg of waaraan hy te gronde moet gaan.

Humor kan soms wrang en skrynend wees, maar Langenhoven self het die wese van sy eie humorvertelhouding raak gepeil waar hy sê: „Veral hy is die doeltreffende wat nie bitsig of venynig, spottend of kwetsend is nie. Hy verwek nie 'n wrok nie; hy laat jou nie die smaad van onreg voel nie, hy beroof jou nie van jou selfrespek nie. Hy slaan met die roede van liefde. Jy is vir hom so koddig in jou gebreke, so koddig en so beminnelik. Wie so verstaan soos hy verstaan, verstaan te goed om te haat en te veroordeel”⁶.

Indien so 'n humoristiese skrywer se werk dan tog ook satiriese trekke openbaar, lyk dit of die kopulatiewe benaming „satiries-humoristies” 'n goeie karakteristiek daarvan is. Die drie verhale van Langenhoven wat hier bespreek word – SONDE MET DIE BURE (1921), HERRIE OP DIE OU TREMSPOOR (1925) en DOPPERS EN FILISTYNE (1921)⁷ –, word dan ook algemeen onder hierdie gemeenskaplike noemer gegroepeer⁸. By nader ondersoek sal egter blyk dat die verskil in vertelhouding tussen dié drie verhale groter is as wat met sodanige groepering te kenne gegee word.

6 Langenhoven, C.J. AAN STILLE WATERS (VERSAMELDE WERKE DEEL XI), p. 167.

7 Voortaan afgekort tot SONDE, HERRIE en DOPPERS onderskeidelik. Bladsynommers verwys na die VERSAMELDE WERKE DEEL II.

8 Vgl. vir die benaming „satiries-humoristiese verhale” o.a. Dekker, op. cit., p. 133; Beukes en Lategan, op. cit., p. 224; Verhage, J.A. C.J. LANGENHOVEN, DIE VOLKSKUNSTENAAR. (MONOGRAFIEË UIT DIE AFRIKAANSE LETTERKUNDE NR. 13), p. 16.

3.2 Langenhoven se „satiries-humoristiese” verhale

3.2.1. Dit is in SONDE gou duidelik dat Sagmoedige Neelsie die komiese woord en die komiese situasie veel meer as humoris hanteer en nie as satirikus nie. Die speelsheid van die titel dui reeds daarop dat die lastigheid van die bure geen ernstige saak is wat deur die satiriese lag aangeval moet word nie; trouens, die ergernis en moeilikheid ontstaan juis as gevolg van die verteller se eie prikkelbaarheid en die „kranksinnige gedagte” (p. 55) om 'n vakansiereis per afgeleefde tremwa en sirkusolifant te onderneem. Daarom het die komiek geen snykant van die erns nie, daar is nie satiriese spot nie (die mate van selfspot is humoristies), maar geterg - goedig met Vroutjie, skynaggressief met die Afdelingsraad en die tolbeampte. Voor die oerkrag van Herrie laat die verteller die mens op komiese wyse in sy lagwekkende kleinheid staan, maar nie, soos die satirikus dit sou doen, in sy dwase kleinlikheid nie. Neelsie se tirades (bv. dié op p. 59 waar hy die konstabels 'n „klomp popsoldaatjies” noem „wat skoot vir skoot 'n kerk sou mis op tien tree”, ens.) munt uit in iesegrimmige wel-sprekendheid en oordrywing, maar dit mis satiriese erns omdat daar geen waarheidsmoment in sy aanklagte teen die geregsdienaars steek nie. Die verteller lei die leser dus nie tot veroordelende nadenke nie.

Die „onverbloemde verslaggie” (p.14) sou selfs suiwer komies genoem kon word, was dit nie dat die lighartige toon van die vertelling plek-plek verbreek word deur heimwee na die oue (p. 51), of deur liriese natuurbeskrywing (pp. 65-8), of deur prekerig-filosofiese tussengedeeltes (pp. 68-70) nie. Hierdie ernstige gedeeltes waardeur die gebalanseerdheid van gevoelens, wat humor kenmerk, bewerkstellig moet word, is so uitermate ernstig dat dit eerder hinderlike stukkies

sentimentaliteit word⁹.

Daar word wel in SONDE skuinsweg (maar nie daarom minder raak nie!) satiriese houe gemik: op die lamentasie van die magistraat dat 'n lid van sy raad gevlug het, volg die verteller se satiriese vraag: „Home toe?” (p. 52); die klippe wat Herrie moet verskuif, is „so groot soos kerke en oneindig swaarder want hulle was mos nie ook hol van binne nie” (p. 49). Hierdie inventaris van verspreide stukkie satire-in-die-verhaal kan uitgebrei word, maar wesenlik is die vertelhouding in SONDE onsatiries.

HERRIE, die vervolg op die onsatiriese SONDE, is wesenlik 'n teensatiriese werk. Wat hier „ontmasker” word, is nie die kwaad onder die dekmantel van die goeie soos in 'n satire nie, maar die goeie wat vanweë vooroordeel of onkunde nie raakgesien word nie. Daar is ook geen satiriese hekeling van hierdie kortsigtigheid van die mens nie. Verre van satiries, is die verklaarde uitgangspunt openlik idealiserend: „Ons sien die menigvuldige kwaad in die samelewing om ons heen, ons weet van ons eie bederf, en ons voel moedeloos. Maar die wesentlike goed wat daar is sien ons nie raak nie, want uit sy aard bly hy verborge - so gou as hy tot vertoon gemaak word, is hy mos nie meer goed nie” (p. 179).

Die ontmoetings met 'n droefgeestige dominee wat heerlik

9 Vgl. bv. die volgende op p. 66: „En tussen die growwe basgedreun daarvan, die fyne, soete klokkiesklankies, nes 'n opwinorreltjie, van die bekie wat hier van die kant af bykom om ook net nou aan die groot geraas te gaan deelneem, en oor sy valletjie stort en eers in sy poeletjie gaan neerlê om te rus onder die reënboogpêreltjies wat haas deur hulle oomblikslewetjie van heerlikheid om met 'n spat tot niet te gaan”. Langenhoven se stylongevoeligheid hier en elders waar dit die gebruik van die verkleinwoord betref, is haas ongelooflik.

aan die lag raak oor Neelsie se „droewige” ondervindings; 'n magistraat wat hom kwel oor die vonnis wat hy geroepe is om te vel; 'n suinigaard wat in werklikheid sy bywoners vaderlik behandel en 'n boer wat te midde van die vernietiging van sy eie oes dink aan weerloser boere as hy, dui op een sentrale gedagte: „Die ou wêreld is nie so sleg nie!” (p. 179).

Hier is weer 'n kwota tergering met Vroutjie en met die bure, wie se houdingsverandering deur die glans van „geleerdheid” bewerkstellig word; ook weer stukkies erns; 'n enkele keer satiriese spot met die sensasiebeluste publiek by 'n hofverhoor. Maar in hoofsaak vloei daar troos uit die ontmoetings voort, en nie satiriese veroordeling nie.

Die komiek in DOPPERS staan egter onmiskenbaar in diens van satire. Die beginselvaste takhaarboer Oom Stoffel Gieljam bevind hom in Asdod, in die land van die dorpse Filistyn. Sy oorlewering aan die vyand is die werk van sy vrou Soetlief - sy is Delila; hy Simson (p. 304). In hierdie vergelyking skuil daar 'n angel en 'n verdere implikasie. Delila word naamlik geassosieer met listigheid en daarom verkry die naam Soetlief 'n ironiese byklank. Simson weer, word met sterkte en daadkragtigheid geassosieer, eienenskappe wat Oom Stoffel hom deur die vergelyking toe-eien en waardeur hy impliseer dat hy hom - al is dit met 'n eselskakebeen - doeltreffend kan verweer teen die aanslae van die Filistyn. Hy wat sterk en beginselvas gebly het oor 'n tydperk van politieke verandering wat gestrek het van die tyd van Stefaans du Toit en die Afrikanerbond tot by Smuts en Hertzog, sal hom nie deur die nuwighede van die moderne dorpslewe laat oorrompel nie. Hy is oorgelewer, maar uit sterkte van sy konserwatisme weer- en strydbaar. Sy lesers (veral die Nattes!) mag egter val waar hy staande bly, en aan hulle dus die waarskuwing „om nie hul grond af te staan en dorp toe te retaaier nie” (p. 304). Aan die einde van die werk keer die Simson-vergelyking as sluitstuk terug in Oom Stoffel se waarskuwing: „Pasop vir die heden=

daagse Delila - die jong modevrou" (p. 426).

Die Simsonswaap wat Oom Stoffel hanteer, is satiriese spot. Reeds vroeg in die werk is daar 'n aanduiding hiervan as Oom Stoffel die dorp vergelyk met 'n poeletjie water wat hy eendag ver sien blink het. „Toe ek daar kom was die water groen slym - te dik om te drink; ek moes hom eet" (p.304). Die oordrywing hierin is komies, maar daar is ook iets walglíks in dié beeld, waardeur die moderne dorpsmens tot objek van die satire gemaak word. Deur 'n plusfaktor van veroordeling word komiek satire, die lag 'n aanklag, want uit die perspektief van Oom Stoffel en sy lesers steek daar 'n element van waarheid in dié doelbewus oordrewe beeld.

Die satirisering word nie genadeloos volgehou nie. Die toon van Oom Stoffel se opmerkings oor die mediese profesie en die verhouding tussen 'n vrou en haar dokter (pp. 307-9) herinner aan die tergende toon in die vorige twee werke. Die dokter, besluit Oom Stoffel, „word sterk ontmoedig om aan 'n arme drommel van waggelende krediet medisyne te gee wat bereken is op die gevaar van herstel" (p. 309). Ook die wyse waarop Neelsie, die spellingregmaker, in die verhaal betrek word, dien as komiese afwisseling. Daar is ook idealisering van die ou dorp met sy „witte kerkie" (p. 321) en breë strate met granaat- en kweperlanings (p. 323), maar tog word die lyn van satirisering deur die verhaal heen duidelik getrek. Die moderne dorpsmens, sê die satirikus, is naby die kerk „en naby die skouburg en die kantien en die tronk" (p. 311); „die huisaltaar is by die agterdeur uitgeskop en lê in die jaarts" (p. 313); die dorpenaars „moet jaag, beur, opdruk, anders bly (hulle) agter in die reises van skraapsug en genotsug" (p. 322). Die dorpse Afrikaner, bevry van die „besoedeling" van sy Afrikanerskap, doen mee aan die „Mayoral Sunday" (p. 325), die vrouens „kôl" en ontvang „kôlle" (p. 312), almal praat Engels.

Dit is die ernstige vraagstuk van die denasionalisering van

die Afrikaner¹⁰ wat in DOPPERS satiries onder die loep geneem word. Met ou Makpaatrie se Skotsheid word deeglik die draak gestee, maar die satirisering bly op die oppervlak. In die geval van die Wênderbaails sny die satirisering dieper, soos Verhage tereg aantoon¹¹. Hulle word in hul geestelike leegheid geopenbaar deur 'n uittartende Oom Stoffel. Hy het genot daarin om te sien hoe die eertydse Stoffelina haar aanvanklik bloedig vererg (p. 364), later kook van woede (p. 366) en nog later onkeerbaar die hoenders in word. Hy spot selfs met haar woede, want „dis nie die soort mense daardie wat wrokdraend is nie; hulle is te oppervlakkig. Haat is vir hulle te diep soos liefde te diep is" (p. 367). In hierdie stukkies satire lê daar priemende venyn.

Oom Stoffel se toespraak op ou Ja-mes se verjaardaggeselligheid vorm die hoogtepunt in die satiriseringslyn. Sy uitgangspunt vind hy in die voorafgaande Engelse „spietse" wat hy dan ironiserend ombuig deur 'n spottende „maar"-byvoeging. Hy wens ook sy vriend gesondheid toe, maar gesondheid van verstand; die Engelse prys ou Ja-mes, maar dis slegs om hulle veragting weg te veins; daar mag nie politiek gepraat word nie, maar daar moet politiek geëet en gedrink word. Hierdie toespraak is al behandelinkie wat Oom Stoffel nog vir sy maagpyn van dié middag nodig had! Sy medisyne is te sterk vir Makpaatrie, Broes Dekstrooi en hul maters, maar geneeskragtig vir diegene wat bekeer moes word. Die boodskap van die toespraak - en die werk as geheel - is duidelik, naamlik „dat 'n Engelsman se aap nog nie 'n Engelsman is nie" (p. 374).

Hierdie toespraak lewer ook die sleutel ter verklaring van Oom Stoffel se „versoening". Al dra die ou takhaar van

10 Verhage. MONOGRAFIEË, p. 16.

11 Ibid., p. 18.

vroeër later 'n netjiese bokbaardjie „volgens die nuutste S.A.P.-mode" (p. 428), het hy innerlik nie verander nie. Anders as Hofmeyer en Du Toit weet hy (en sy Party) hoe om met die Engelse te werk: hy gebruik hul eie wapens. Sy verandering is slegs 'n verandering van strategie: hy oorwin sy vyand nie meer deur openlike vyandigheid nie, maar ontwapen hom vooraf deur oordrewe (en daarom aggressiewe) vriendelikheid. „Buitendien, vir al hierdie dingetjies wat niks kos nie, kry ons hulle stem en steun" (p. 360). Dis dieselfde tegniek as dié van die Engelse, 'n tegniek waarvoor Oom Stoffel in sy toespraak sy gehoor se oë geopen het.

Na hierdie toespraak verflou die satiriserende toon en neem eers in die slothoofstuk weer in intensiteit toe. Oom Stoffel se kritiek teen die „Taaime", „'n vuil vaatdoekie wat drie maal in die week hier verskyn om dwaasheid en leuens te versprei" (p. 380), is skerp, maar origins verloop hoofstuk VII in lafheid. Baie van die satiriese skerpheid van die „Sei Wén"- hoofstuk keer terug in Oom Stoffel se veroordeling van die Engelsgesinde leraar (pp. 401-3). Daarteenoor is die verslag van Neelsie se verknorsing bloot amusant en die toon tergend. In die „Koedbaai"-hoofstuk mik Oom Stoffel satiriese afskeidshoue op die dorpmens se luiheid, sy liefde vir sport, sy politiek en besigheidsmethodes. Alhoewel hy as gevolg van die groot politieke versoening hom daarvan weerhou om te lank hierby stil te staan, sê Oom Stoffel tog (al nie-sêende!) genoeg om sy aanvanklike waarskuwing dat sy leser nie dorp toe moet „retaaier" nie, onveranderd te laat. „Ek sal tog nie die dorpsse mense ooit bekeer nie. Mèt wat ek sê, sônder wat ek sê - hulle sal aanhou ..." (p. 426). En aan die einde twis Oom Stoffel nog - al is dit nou 'n „liefdetwis" (p. 428).

„In some satirists", sê Highet, „the amusement far outweighs the contempt"¹². Langenhoven is in DOPPERS 'n verteenwoor=

12 Highet, op. cit., p. 21.

diger van hierdie optimistiese of humoristiese satirici. Soos hierbo aangevoer, is die onderstroom van afkeer selde of nooit in die onsatiriese SONDE voelbaar nie. Dit is werklik 'n „reseppie” vir die bedruktes, soos Langenhoven self dit noem¹³. Die openlik idealiserende vertelhouing in HERRIE maak dit 'n teensatiriese werk, al wil Verhage na aanleiding van die bietjie speel met Stellenbosch se geleerdes ten onregte daarin „in wese ’n satire op alle skyngelerdheid”¹⁴ sien(my onderstreping).

Hierteenoor is DOPPERS 'n kunstig gekamofleerde, satiriese aanval op dit wat Langenhoven in sy 'N FRAGMENT UIT 'N ONUITGEEBARE BOEK bitter bespot het: die Afrikaner se navolging van die vreemde. „Hy (die Afrikaner - L.S.V.) is 'n verdrukke en 'n verslaafde en 'n uitgesuigde, 'n vrywillige uitgebuite en parasietprooi, omdat hy 'n gloër en 'n naäper en 'n hendsopper is, 'n nee-broer en 'n ja-vreemde”¹⁵. En verder: „Ons is 'n baie bekwame nasie. Ons maak baie bekwame slawe uit”¹⁶. In DOPPERS word bitterheid weggehou, maar deur die lag kla hy die Afrikaner onteenseglik by homself aan. Ook vir die humoris is daar „baie wat nie koddig is nie”¹⁷. Pas dan word die humoris satirikus.

Die aanklag is nie slegs 'n sosiale nie, maar ook 'n politieke: die Nat-Sapverdeling in Afrikanergeledere verswak hul weerbaarheid teen die beïnvloeding van buite. Daarom word die bitterheid van die politieke bedeling van 1912 (toegenl. Hertzog met die S.A.P. gebreek het en laasgenoemde slegs met behulp van die Unioniste aan bewind kon bly) humoristies oorskou. In die werk word politieke gevoelens gebalanseer: teenoor Oom Stoffel se partygevoelens is daar

13 Langenhoven. AAN STILLE WATERS (V.W. DL. XI), p. 166.

14 Verhage. MONOGRAFIE, p. 23.

15 Langenhoven. AAN STILLE WATERS (V.W. DL. XI), p. 128.

16 Ibid., p. 131.

17 Ibid., p. 167.

Neelsie se doodskoot: „Ons was almal Sappe - babetjies ook” (p. 303). Vergewensgesindheid van Nat-kant word gevra deur die blootlegging van Oom Stoffel se motiewe vir samewerking met die Engelse. Die werk self is 'n demonstrasie van vrugbare samewerking tussen Sap-skrywer en Nat-verbeteraar. Op humoristiese wyse word die verskille binne Afrikanergelede uit die weg geruim sodat 'n hegte bondgenootskap ontstaan. Vanuit hierdie bondgenootskap word dan 'n suiwer satiriese aanval op die volksafvalliges geloods. Dit is in hierdie sin dat daar van DOPPERS as 'n satiries-humoristiese verhaal gepraat kan word.

Soos DOPPERS, wat vertelhouding betref, fundamenteel van SONDE en HERRIE verskil, verskil ook die funksie waarin die twee hooffigure in die onderskeie werke gebruik word, ingrypend. Sagmoedige Neelsie is in SONDE die komiese katalisator deur wie se toedoen al die probleme ontstaan. Vir Oom Stoffel bestaan die kwaad, en as satiriserende verhaalfiguur voel hy hom geroepe om die bestaande wantoestand te beveg. In metaforiese sin slaag Neelsie op 'n wyse eie aan die komiese held daarin om deur vernuf en woordrykheid kranse te versit en die pad vir homself gelyk te maak (vgl. SONDE, p. 64). Vir Oom Stoffel is so 'n maklike oorwinning nie moontlik nie. Hy besef dat hy die „dorpse mense” nooit sal bekeer nie (DOPPERS, p. 426). Oom Stoffel word verder as verhaalfiguur geïsoleer: Soetlief, Grietjie wat in die Kaap gaan „verleer” het (DOPPERS, p. 315), die Makpaatries, die Wênderbaails, die dokter, selfs die Hollandse dominee, maak die teenparty uit. In SONDE en HERRIE word Sagmoedige Neelsie ook geïsoleer, maar waar hy op dié manier teruggedwing word op sy eie vernuf, word Oom Stoffel teruggedwing op sy rotsvaste Afrikanerskap. Neelsie veg vir homself; Oom Stoffel namens die Afrikaner. Vir Neelsie is daar 'n tydperk van verdiende rus; vir Oom Stoffel duur die stryd voort, al is dit met die strategie van ontwapenende vriendelikheid (vgl. DOPPERS, pp. 359-60). Jakhals en Herrie is Sagmoedige Neelsie se bondgenote, maar rig, soos hulle baas, nooit werklik skade aan nie.

Steekbaard, daarenteen, saai werklik verwoesting onder Makpaatrie se „ongediertes” - konkretisering van wat Oom Stoffel in metaforiese sin met ander dorpsse „ongediertes” doen.

In dieselfde lig moet Oom Stoffel se aanranding op die dokter gesien word (DOPPERS, p. 341). In 'n karakterverhaal, waar die uitbeelding van 'n verhaalfiguur in die brandpunt van belangstelling staan, sou so 'n daad van oordrewe aggressiwiteit en onverfyndheid die leser se antipatie teen die verhaalfiguur opwek. Binne die satireverhaal geld dit egter as konkretisering van die effek van Oom Stoffel se satirisering. Daar is veel wat woens en onverfynd aan die verhaalfiguur is, maar wat in 'n karakterverhaal negatiewe karaktertrekke sou wees, word in die lig van satiriese konvensies positiewe en doeltreffende eienskappe van die satiriserende verhaalfiguur.

Die verskil tussen Oom Stoffel en Neelsie is dus die verskil tussen 'n satiriserende en 'n nie-satiriserende verhaalfiguur. In DOPPERS, waar Neelsie as spellingregmaker of andersins voortdurend in die verhaal betrek word, speel hy die rol van die ideale leser van Oom Stoffel se geskrif. Daar word in DOPPERS op allerlei verskille tussen dié twee gesinspeel, maar daar is een belangrike ooreenkoms: hul konserwatiewe Afrikanersentiment. Vandaar dat Neelsie nooit by wyse van 'n voetnoot iets op te merk het oor Oom Stoffel se stryd om sy Afrikaneridentiteit nie. Die „dualistiese kyk op die lewe”¹⁸, wat volgens Kannemeyer deur die figure van Oom Stoffel en Neelsie ontstaan, strek nie veel verder as partypolitieke verdelinge nie. Ten opsigte van hul Afrikanerskap - dit waarom dit eintlik in DOPPERS gaan - is hul kyk op sake identies. As ideale leser verstaan Neelsie Oom Stoffel se sentiment en kyk met welbehag toe hoe 'n toestand wat hy self so sou wou beveg, gesatiriseer

18 Kannemeyer, J.C. DIE STEM IN DIE LITERÊRE KUNSWERK, p. 97.

word. Hierdie samewerking word op verhaalvlak veraanskoulik deur die hulp wat Neelsie aan Oom Stoffel verleen om uit die kloue van Soetlief en haar doktertjie te ontsnap. Eintlik gaan „die verdubbeling van die hoofpersoon”¹⁹ om 'n verhaalmatige demonstrasie van wat die ideale verhouding (volgens Langenhoven) tussen satiriserende verteller en die leser moet wees: ten spyte van kleinere verskille kan die leser aan die verteller die stryd om belangrike en gemeenskaplike waardes toevertrou. Daar kan dus veel eerder van 'n konvergerende as 'n dualistiese kyk op die volkslewe gepraat word.

3.3 Langenhoven en sy lesers

Aan die einde van HERRIE neem Sagmoedige Neelsie afskeid van „ons stille, ongesiene, maar altyd aanwesige en aan alles deelnemende metgesel, die vriendelike leser” (p. 283, my onderstreping). In hierdie bekende afskeidswoorde word die ideale verhouding wat Langenhoven tussen hom en sy lesers wil bewerkstellig, opgesom. Die bekoring wat daar van Langenhoven se werk uitgaan, is dan ook in 'n groot mate daaraan te danke dat hy, die volkskrywer, 'n band van besondere intimiteit tussen hom en sy leser lê. Daarom kan Verhage tereg opmerk: „Geen Afrikaanse skrywer het so 'n intieme kontak met sy lesers bewerkstellig nie”²⁰.

Hiertoe werk nie alleen die eerstepersoonsverteltegniek mee nie, maar ook Langenhoven se geliefde procéd  om die leser deur die verhaal heen direk aan te spreek. Hierdeur skep hy tussen hom en sy lesers 'n bondgenootskap wat uitstyg bo allerlei verdelinge (die leser kan bv. maar Nat of Sap wees, SONDE, p. 14); een wat berus op gedeelde menslike tekort=

19 Ibid., p. 98.

20 Verhage. BLOKBOEKE, p. 15.

kominge (die leser sal verstaan dat geld tog nie gelykop verdeel kan word nie, SONDE p. 15); gemeenskaplike ervarings (die getroude leser sal VROUTJIE se mode-aspirasies verstaan, SONDE, p. 16.); gedeelde sentiment (die leser moet op MEIRINGSPOORT saam kom DINGAANSFEES vier, SONDE, p. 51), ens. Dis 'n bondgenootskap waarbinne 'n fyn verstandhouding moontlik word.

Die band van intimiteit word verder verstewig deurdat die verteller deel in sy boerelesers se onkunde (betreffende 'n motor, vgl. SONDE, p. 18); hul kennis (bv. van trekdier, vgl. SONDE, p. 25); hul vooroordele (selfs die tradisionele teenoor die skoonma, vgl. SONDE, p. 21); hul voorliefdes en ongesofistikeerdheid. Om te bly by die lokale, is vir Langenhoven 'n skrywersideaal „sodat 'n skrywer mag weet waarvan hy skryf en die leser verstaan wat hy lees”²¹.

Die direkte aanspreektegniek word ook in Multatuli se MAX HAVELAAR gebruik, maar op 'n gekompliseerder wyse as by Langenhoven. Multatuli skep naamlik daardeur 'n nouer band tussen die leser en Droogstoppel as tussen die leser en Max Havelaar. Uit laasgenoemde se perspektief (by monde van die boekskrywer Stern) is die leser ook „barbaar”²², „ondier, tijger, Europeaan”²³, maar vir Droogstoppel altyd die een by wie hy sy hart kan uitstort²⁴. Deur hierdie groepering word die leser saam met Droogstoppel - die monster van materialisme, egoïsme en skynheiligheid²⁵ - objek van die satire. Die leser reageer natuurlik wrewelrig teen hierdie groepering en daarmee meteen teen sy eie Droogstoppel-aard. Deur hom tot verset en satiriese selfveroordeling te bring aktiveer die satirikus dus sy leser.

21 Langenhoven, C.J. ONS WEG DEUR DIE WERELD III (V.W. DL. X), p. 113.

22 Multatuli, op. cit., p. 115.

23 Ibid., p. 116.

24 Ibid., p. 117.

25 Ibid., p. 270.

Langenhoven verbreek egter nooit die intieme kontak tussen verteller en leser nie sodat die leser hom met veiligheid en genoegdoening met die verteller kan identifiseer. Vanuit hierdie hegte skrywer-leserbondgenootskap word die oog na buite gerig: tergend-humoristies op die lastiges en die babbelaars (SONDE), die geleerdes (HERRIE) en satiries op die volksafvalliges (DOPPERS). Die onbepaaldheid van die persoonswoord jy en die persoonswoordelike 'n mens word gedeeltelik opgehef en teenoor 'n hulle-groep gestel, dit wil sê, jy en 'n mens dui op die regskepe skrywer en leser; hulle op die onregskapenes. Eersgenoemde persoonswoorde verteenwoordig dus 'n indirekte aanspreekvorm wat naas die direkte deur die verteller gebruik word.

Vir die waardes en norme van hierdie „stille” leserskorps tree Langenhoven, waar hy satirikus is, as kampvegter op. Andersins terg hy vanuit hierdie bondgenootskap goedig of wil, as ryper gees, sy lesers opvoed of deur humor opbeur. As satirikus laat die verteller geen twyfel oor die norme wat hy aanlê nie. Die verteller laat hom ken en hy vorm die oordeel van sy lesers op gesag van die bondgenootskap wat hy skep. In die terminologie van Ulrich Gaier is Langenhoven dus 'n skrywer van „gelenkte Satire”²⁶, dit wil sê, 'n gerigte soort satire waarin die outeur „entlarvt, kommentiert, verurteilt und schilt”²⁷. Die outeur staan gevolglik as verteenwoordiger van sy lesers teenoor die werklikheid en beveg dit. Daar kan met dieselfde strekking gepraat word van Langenhoven se essayistiese satire²⁸.

Die voordeel van hierdie soort satire is volgens Gaier daarin geleë dat die outeur wat hom so volledig laat ken, nie die gevaar loop om misverstaan te word nie. Vir Langenhoven wat homself beskou het as 'n geroepene, nie alleen om sy volk

26 Gaier, op. cit., p. 349.

27 Ibid., p. 347.

28 Vgl. Bruwer, L.C. ESSAYS - LANGENHOVEN, p. 165.

te leer lees en op te voed nie, maar ook om sy volk weerbaar te maak teen vreemde invloede was dié vorm van satire 'n natuurlike keuse.

Dit is egter nie 'n „makliker” vorm van satire as die teë=hanger daarvan (die „ungelenkte Satire”) nie, omdat dit vir die outeur die uitdaging inhou om 'n vername ingeboude gevaar daaraan verbonde, te bowe te kom. Die gevaar is naamlik dat die leser, wat nie (soos in die ongerigte satire)'n eie satiriese oordeel moet vorm nie, nie deelgenoot word aan die volle intensiteit van die verteller se satiriese emosie nie²⁹. Die leser, in wie se diens die satirikus staan, slaan dan die stryd tussen die knaphandige satirikus en die kwaad hoog=stens as geïnteresseerde toeskouer gade. Of hy nou gerigte of ongerigte satire skryf, die satirikus het die taak om die leser op die een of ander wyse aan die stryd te laat deel=neem. Juis daarom is Langenhoven se aanspraak daarop dat die leser aan alles deelneem, iets wat deur die werk self gerugsteun moet word.

Indien Langenhoven die woord deelnemend in die sin van sim=patiserend gebruik, kan hy met reg op 'n deelnemende lesers=korps aanspraak maak. Omdat hy hom met die verteller iden=tifiseer, lê die leser se simpatie by Sagmoedige Neelsie, wat die probleme wat die nuwe modes op sy weg plaas, moet oplos, en by Oom Stoffel, wat sy konserwatiewe Afrikanerskap op aggressiewe wyse laat geld. Die leser is, soos in 'n tipiese „gelenkte” satire te wagte is, egter nie deelnemend in die sin dat hy aktief meedoen aan die vorming van 'n oordeel oor die Makpaatries, die Dekstroois en die Wênder=baails nie. Die leser se oordeel oor hulle word pasklaar deur die verteller gevorm; hy kan as't ware maar net instem=mend knik. Hierteenoor reageer die leser wrewelrig teen Droogstoppel se toenaderende toon omdat die leser self 'n

29 Gaier, op. cit., p. 348.

negatiewe oordeel oor Droogstoppel gevel het, lank voor Mul=tatuli in die verhaal ingryp en Droogstoppel direk en na=druklik veroordeel³⁰. Daarom is die MAX HAVELAAR 'n veel komplekser verskyningsvorm van gerigte satire as wat DOPPERS is.

Die selfspot in Langenhoven se werk lei die leser ook nie tot veroordeling van die verteller nie en, omdat hy hom met die verteller identifiseer, ook nie tot selfveroordeling nie. Hierdie selfspot is humoristies-begrypend en nie satiries-veroordelend nie.

Buite SONDE, HERRIE en DOPPERS om het Langenhoven blyke daarvan gegee dat hy hom bewus voel van die problematiese in die verhouding tussen die skrywer van gerigte satire en die leser. Hy besef dat die oog van die mens makliker op ander gerig word as wat dit na binne gekeer word. Waar hy selfkritiek toepas, wys hy die leser op 'n plek dan ook pertinent daarop dat hy (die leser) ook in die momente van selfkritiek hom met die skrywer moet vereenselwig „Laat ons sê ,ek' - en vir jou, leser, is jy ook ,ek' - watter kanse so danig het ek verwaarloos?"³¹. Op 'n ander plek wil dit voorkom asof hy die bondgenootskap met sy lesers ru wil verbreek as hy sê: „Jou belang vir my, leser, is dat jy 'n leser is. Ek wil al die mense lesers maak - veral lesers van my geskrifte. Daar is jou waarde vir my - dat jy 'n leser is. Verder betêken jy vir my niks"³². In sy bekende LIED VAN DIE HARLEKYN en die daaropvolgende BRIEF VAN DIE HARLEKYN³³ bekla hy sy lot dat hy vir die leser se part die rol van die sot moet speel. Hierdie

30 Op. cit., p. 270.

31 Langenhoven. ONS WEG DEUR DIE WÊRELD III (V.W. DL.X), p. 185.

32 Ibid., p. 92.

33 Langenhoven. AAN STILLE WATERS (V.W. DL. XI), p. 374 e.v.

wrewel teen die leser werk egter nie in een van die verhare deur nie.

Omdat Langenhoven nie die leser aktiveer om 'n eie oordeel te vorm of om homself te veroordeel nie, lyk dit of sy aanspraak op 'n deelnemende, aktiewe leserskorps nie deur die werke self gerugsteun word nie. Dit is dan ook inderdaad so dat die mate van satirisering in SONDE en HERRIE aan die leser wel genot verskaf, maar dat dit hom andersins redelik onbewoë laat. Deur 'n besonder interessante tegniek slaag Langenhoven egter in DOPPERS daarin om veel meer as 'n genot=reaksie by die leser uit te lok.

Hierdie tegniek sentreer om Oom Stoffel se „versoening” met sy eertydse vyande. Ook hier ontvang die leser weliswaar sulke nadruklike inligting aangaande Oom Stoffel se motiewe dat daar van 'n eie oordeel kwalik sprake is. Uiteindelik word Oom Stoffel ook nie veroordeel nie, maar bewonder vir sy slim set om die Engelse en die Engelsgesindes met hul eie wapen - doelgerigte vriendelikheid - lam te lê. Deur die ongerymdheid van 'n versoening wat geen versoening is nie, word die leser egter voortdurend bewus gehou van die tweevlakkigheid van die satiriese objek³⁴. Terwyl hy op die een vlak die satiriese afstropingsproses met genot gade=slaan, word die leser op die ander vlak geaktiveer om in alle erns saam met die satirikus stelling in te neem teen die eintlike bedreiging - volksvreemde invloede - waarteen hier in verzet gekom word. Die posisie van die leser stem gevolglik ooreen met die waarderende groepie toehoorders op ou Ja-mes se verjaardagpartytjie, wat juig en skreeu: „Reg so, Oom Stoffel Dons maar op, ou kêrel. Ons is ook geen Ja-mese nie” (DOPPERS, p. 375). Soos hulle, lag die leser soms vir Oom Stoffel, soms saam met hom, maar uiteindelik distansieer hy hom van die wesenliker bedreiging

34 Vgl. vir 'n vollediger bespreking hiervan paragraaf 3.4 hieronder.

wat agter die onmiddellike objek van aanval gesinjaleer word.

As die satirikus die leser se oë geopen het vir dit wat die Wénderbaails en geesgenote verteenwoordig, is versoening met hulle moontlik. Die stryd teen wát hulle verteenwoordig, duur egter voort. Deur Oom Stoffel se oënskynlike versoening deur die verhaal heen te beklemtoon slaag Langenhoven daarin om die aandag van die onmiddellike objek af te trek en op die magte waarmee geen versoening moontlik is nie, oor te plaas. Die leser word hierdeur deelgenoot aan die erns van die satirikus se verontwaardiging en bly nie slegs 'n genietende toeskouer van bloot die onmiddellike satiriseringsproses nie. Dat Langenhoven op hierdie wyse die leser emosioneel „deelnemer” aan sy satiriese erns maak moet as 'n besondere verdienste van DOPPERS beskou word.

A.P. Grové het 'n ander gevaar verbonde aan die werk van die essayistiese kunstenaar raak gestel waar hy sê: „Nie teen die ,ek' nie is die beswaar maar teen die handhawing van die ek teen elke prys, die ekkerigheid, die patroniserende toon”³⁵. Langenhoven is in DOPPERS ook wesenlik essayistiese satirikus en daarom is dit interessant om te let op die tegnieke waardeur hy sy satire van ekkerigheid probeer vrywaar.

Die belangrikste hiervan is sekerlik geleë in die stilistiese slyping van Oom Stoffel se kritiek tot satiriese woordkuns³⁶. Die verontwaardigde of woedende „ek” maak plek vir die woordkunstenaar wie se woede as woordspel genotvol is; die lesers voel iets van „the author's artistic detachment and are relieved from the pain of naked wrath”³⁷. Gedeel-

35 OORDEEL EN VOORDEEL, p. 41.

36 Vgl. afdeling 3.4 vir 'n bespreking van Langenhoven se styl.

37 Worcester, op. cit., p. 26.

tes waar die „ek" op die voorgrond staan en die kritiek nie kunstig omvorm word nie, is van die swakste in die werk. Volkome „ekkerig" en stilisties ongeslyp is 'n gedeelte soos: „Die tweetaligheid van die „Taaims" bestaan dāarin dat die Hollandse deel 'n vertaling is van die Engelse. Wat die gehalte van die Engels is kan ek nie beoordeel nie. Ekself is eentalig en is goddank bly daaroor want ek het opgemerk hoe meer tale 'n man ken hoe minder van sy eie gedagtes het hy om in enig één van hulle uit te druk" (DOPPERS, p. 380). Meer sodanige voorbeelde sou aangehaal kon word uit Oom Stoffel se verspotte en volkome soutlose kritiek op die „Taaims" (DOPPERS, pp. 380-96).

Die tegniek waardeur Oom Stoffel ten opsigte van kleiner verskilletjies deur Neelsie, die ideale leser, geïroniseer word, bring mee dat die „ek" nie so allesoorheersend op die voorgrond staan nie. So kan Neelsie in sy opmerking vra dat die leser Oom Stoffel moet vergewe, want: „Ons was almal Sappe - babetjies ook" (p. 303). Die twee voorwoordjies met die speelse aanslag, kostelike wederkerige insinuasies en waarskuwings is nie alleen 'n hoogtepunt in die werk van Langenhoven as voorrededekunstenaar nie, maar vorm, nog voor die eintlike vertelling 'n aanvang neem, 'n doeltreffende teenvoeter teen moontlike „ekkerigheid" van die satire. Oom Stoffel se: „As hy nie my neef was nie dan sou ek sê dat Neelsie nie reg wys is nie", word byvoorbeeld in Neelsie se voorwoord „beantwoord" deurdat hy daarop wys dat Oom Stoffel „'n hopeloos onmoontlike ou man is" wat heel moontlik „nie reg wys is nie". Heeltemal buite die terrein van die woordkuns, maar nie daarom minder effektief nie, gebruik Langenhoven ook die twee „portrette" van Oom Stoffel om die leser se houding teenoor die verteller objektiewer te maak. Al hierdie tegnieke bring mee dat DOPPERS vir die grootste deel nie ekkerig word nie.

Gemeet aan die norme wat aan „gelenkte" satire eie is, is DOPPERS 'n geslaagde satiriese werk. Deur die intieme verteltoon maak die satirikus die leser aanwesig; daar is groot

genot te put uit die wyse waarop Oom Stoffel met die dorpse mense afreken, en die leser word op 'n wyse eie aan die ongekompliseerde „gelenkte" satire 'n deelgenoot aan die erns waarmee die satirikus die bedreigende magte bekamp.

33.4 Objek en styl van die satirisering in DOPPERS

Die satiriese werkswyse van Langenhoven in DOPPERS is 'n voorbeeld van die sinekdogeïese metode waarvolgens die satirikus kan aanval. Dit beteken dat die dorp en die dorpse bestaan wat Langenhoven by monde van die satiriserende verhaalfiguur aanval, die konkrete deelobjek is waardeur die geheel aangedui word. Wat die bedreigende mag is waarteen hy hom satiries verset, word duidelik namate die verteenwoordigende objek met negatiewe betekenis gelaai word. Die dorp waarin Oom Stoffel hom bevind, word in die voorwoord „Asdod" genoem - 'n antonomasia met satiriese krag omdat die vreemdheid en vyandelikheid van die dorpse bestaan daardeur aangedui word. Die dorp word dus nie slegs as dorp aangeval nie, maar as konkrete simbool van die invloede wat die volkskarakter van die Afrikaner bedreig.

Die kontras dorp-plaas verteenwoordig dus op sinekdogeïese wyse die kontras volksvreemde-volkseie. Wat die eintlike objek van aanval is, word ook in die titel DOPPERS EN FILISTYNE gesinjaleer: dis 'n stryd waarin die konserwatiewe Afrikaner teen 'n vreemde en vyandelike groep mense te staan kom. Dat die vreemdes hier Engelse en Engelsgesindes is, dus vir 'n ouer geslag die tradisionele vyand van die Afrikaner, en dat die Filistyne ook in politieke sin andersdenkend is, verstewig die band tussen die verhaalwêreld en die realiteit van die twintigerjare. Die werklike politieke en maatskaplike probleme van dié tyd word egter as geleentheid aangegryp om 'n veel tydloser bedreiging te vergestalt. Die moderne leser hoef dus nie Oom Stoffel se sentiment betreffende die dorp, die Engelse of die Nattes

te deel om geesgenoot van Oom Stoffel te word nie. Trou=ens, vir Oom Stoffel self is versoening van die oppervlak=botsings moontlik - hy aanvaar die dorpsbestaan, hy kan saam met 'n Nat 'n boek skryf en die Engelse word sy politieke strydmakkers. Maar die stryd om sy Afrikaneridentiteit duur voort. Juis hierin lê die tydloser krag van DOPPERS.

Een van die twee meervoude in die titel is in die lig van die oppervlakteenstellings waardeur Oom Stoffel geïsoleer word, vreemd. Teenoor die baie Filistyne (die Engelse, die Engelsgesindes, die dorpenaars, die Nattes, ens.) staan die enkele dopper. Die vreemdheid van die meervoud sinjaleer egter 'n diepliggende groepering waardeur die doppergeledere uitgebrei word. Die verdeling tussen Nat en Sap, platte=lander en dorpenaar geld nie meer nie as die geesdriftige groepie toehoorders verklaar dat hulle ook geen Ja-mese is nie (DOPPERS, p. 375). Ten opsigte van hierdie fundamen=teler bondgenootskap is die meervoud „doppers” volkome gepas - dit sluit die satirikus, die leser en diegene wat hul Afrikanertrots herwin het, in. As hierdie groepering be=werkstellig is, is die didaktiese doel van die satire bereik en die verdelende krag van die ander verskille vernietig.

Om die satiriese emosie van die leser teen die deelobjek en gevolglik teen die bedreigende geheel op te wek moet die satirikus doelbewus 'n verwronge beeld van die werklikheid aan die leser voorhou. Baie van die satiriese verwrings=prosesse wat deel vorm van die stilistiese wapenarsenaal van die satirikus kom gevolglik in DOPPERS voor.

'n Metafoor soos: „Die ,Taaims' is 'n vuil vaatdoekie wat drie maal in die week hier verskyn ...” (p. 380), het die=selfde pejoratiewe waarde as Oom Stoffel se vergelyking vroeg in die werk waar hy die dorp met 'n poeletjie slyme=rige water vergelyk (p. 304). Neelsie se hele varkboerde=ryplan (pp. 398-400) word in die verhaal geïntegreer omdat dit 'n bedekte vergelyking tussen die koninklike afstamme=linge (dit wil sê, die Engelse, die vreemdes) en die dier

met sy ongunstige konnotasies daarstel. Om die onmoontlikheid daarvan is die beeld van die Hollandse leraar met sy Skots- Roomse mondering (p. 397) selfs tot op die grens van die groteske verwring.

Dit is egter veral die negatief gerigte metonimia, sinekdo-gie en antonomasia wat in DOPPERS 'n hoë gebruiksfrekwensie het. Op grotesk metonimiese wyse word die minagting wat in die dorp jeens die dooies geopenbaar word, vergestalt in die beeld van die „parlourmaid" wat die kruikie van die „mantlepiece" afstamp en die as van die oorledene in die vuilgoedblik laat beland. 'n Metonimia soos: „Die huis= altaar is by die agterdeur uitgeskop en lê in die jaarts" (p. 313) is om die burleske toon daarvan skerp satiries. Aan die geykte antonomasia „Sodom en Gomorra" (p. 330) word opnuut satiriese trefkrag verleen deur dit skynbaar toeval- lig, maar met duidelike insinuasie, in verband te bring met die nagrondloperij in die nuwerwetse dorp.

Oom Stoffel openbaar, soos uit die voorbeelde hierbo behoort te blyk, die voorliefde van die burleske verhaalfiguur vir die kru besonderhede. Dieselfde kruheid word ook openbaar in woordkeuse (met die krygswetdae „moes 'n man jou bek hou", p. 423) en woordspeling (Miesies Ja-mes se politieke ywer laat haar „stemme aanvry en aanry", p. 368). Oom Stoffel borduur op burleske wyse op die idioom voort as hy vra: „Waarom sou ek daardie ou koeie uit die sloot opgrawe en aan hul dooi beendere kou en gallamsiekte kry?" (p. 422). Tipies burlesk is ook die buitensporige handeling in die toneel waar ou Makpaatrie, op die moment wanneer sy Skotse sentiment 'n hoogtepunt bereik, 'n hou met die byl oor die kop kry (p. 356). Die gefonetiseerde Engels wat Oom Stoffel gebruik, bied ook 'n burlesk-satiriese beeld van die hoë sosiale kringe waarin Soetlief en die ander boerevrouens van weleer wil beweeg. Dié vrouens het nou 'n „iensaaie" (p. 312) om met die aantrekkery te help, hulle „kôl" en ont- vang „kôlle" (p. 312), want op dié wyse kwalifiseer hulle vir die „haai sosaaletie" (p. 363).

Deur ou Miesies Wēnderbaail, wat ernstig Engels probeer praat, se pogings nie veel van Oom Stoffel s'n te laat verskil nie word haar domme navolgingsug gesatiriseer. Tereg sê Verhage: „Deur hulle 'n bastertaal, 'n belaglike Engels in die mond te lê het Langenhoven die Wēnderbaails en konsorte vir altyd belaglik en onmoontlik gemaak”³⁸.

By al die uiterlik ruheid waarmee hierdie takhaarboer die beeld van die dorpslewe verwring, is die leser tog bewus van die fyn sentiment agter die boerse aanvalstoon. Dit mag, om Oom Stoffel self aan te haal, „wat die uiterlike betref, Esau se growwe rouvéel-handskoene wees maar dis Jakob se fyn hande wat binne in is” (p. 305). Aan die Stoffel Gieljam-figuur is daar egter benewens die ruwe „agroikos”-aspek³⁹ ook veel van die slimmer, gevatter „eiron”⁴⁰. Waar veral die burleske onder eersgenoemde aspek die satiriese wapen is, bedien Oom Stoffel hom onder laasgenoemde aspek veral van ironie.

Deur die ironiese omkering van betekenis en waardes bereik Langenhoven dan ook van sy kragtigste satiriese effekte. Een van die ironiese tegnieke wat Langenhoven Oom Stoffel in die hand gee, is die skyntoegewing. Oom Stoffel se „stilswyende” kommentaar op die argumente wat Soetlief aanvoer om dorp toe te verhuis is hierop gebaseer. Soetlief wys daarop dat hulle ver van die dokter, die kerk en die winkels is; dat hulle dogter grootword en nie geselskap het nie, dat sy self vir alles moet regstaan (pp. 307-13). Die waarheid van die argumente gee Oom Stoffel telkens toe, maar borduur dan op ironiserende wyse op elke argument voort: hulle is ver van die dokter af, en daarom word hulle nie heeldag verniet siek nie (p. 307); hulle is ver van die

38 Verhage, MONOGRAFIE, p. 40.

39 Frye, op. cit., p. 227.

40 Ibid., p. 226.

kerk af, en daarom ry hulle soontoe (p. 311); in die dorp is daar baie huurlinge en daarom kry jy liefdelose kontrakwerk (p. 313).

As ironikus ken Oom Stoffel ook die kuns om die positiewe tot iets negatiefs om te keer. Miesies Wénderbaail se verwensgesindheid word tot aanduiding van dié soort mens se oppervlakkigheid gemaak. „Haat is vir hulle te diep soos liefde te diep is" (p. 367). Waar dit homself betref, word van die negatiewe iets positiefs gemaak: van sy jeugdige domheid om oor Stoffelina verspot te kon raak het die ouderdom hom genees, maar almal is nie so geseënd soos hy dat hul „kranksinnigheid" met toenemende ouderdom verbygaan nie (vgl. p. 363).

Ironie ontstaan ook by die saamnoem van ongelyksoortighede, 'n tegniek wat Oom Stoffel dikwels gebruik. In iets soos: „Naby die kerk, ja: en naby die skouburg en die kantien en die tronk" (p. 311), word ongelyksoortige dinge in 'n enkele sin saamgenoem. Die oorwig wat hierin aan die negatiewe gegee word, en die stygende lyn van „skouburg" tot „tronk" maak hierdie groepering satiries-ironies.

Alhoewel daar nie na 'n volledige inventaris gestreef is nie, behoort die styltegnieke wat hierbo ter sprake gekom het, voldoende demonstrasie te wees van die wyse waarop Langenhoven deur 'n spel met die taal satiriese effekte bereik⁴¹. Taal en styl is in 'n satire daarop gerig om die objek wat aangeval word, tot iets negatiefs te verwring so dat die leser hom daarvan distansieer. Om 'n bedreigende, negatiewe werklikheid vir die leser reële gestalte te laat kry is dan ook die dominante funksie van al die styltegnieke wat Langenhoven se werk as satirikus kenmerk.

41 'n Vollediger bespreking van Langenhoven se taal en styl word aangetref in Verhage, MONOGRAFIEË, pp. 21-40 en BLOKBOEKE, pp. 16-32.

3.5 Samevatting: Langenhoven, die satirikus

Langenhoven het homself graag as humoris gesien. In die afdeling VUURVLIEGIES in AAN STILLE WATERS haal hy met groot genoegdoening 'n korrespondent aan wat vertel van 'n eenvoudige huisgesin wat te midde van droogte en dooie skape lafenis kon vind deur saans saam uit SONDE te lees (V.W. XI p. 165). So wou Langenhoven tot sy volk spreek, hulle deur humor opbeur en die drukkende las van die lewenswerklikheid verlig. Die kritiek roem Langenhoven dan ook tereg vir sy „warm-menslikheid“, sy „begrypende liefde“ en die „liefdesdiens“ wat hy aan sy volk bewys het⁴².

Daar is egter ook 'n killer Langenhoven. Dit is dié Langenhoven wat as satirikus na die gebreke van sy eie volk kyk. Sy satiriese volksbeskouing word verwoord in enkele korter prosastukke waarin hy die negatiewe in die volkskarakter en -lewe van die Afrikaner hekel. So skryf hy in sy opstel PESSIMISME EN OPTIMISME⁴³ vlymend oor die wantroue wat Afrikaners onderling teen mekaar koester en in 'N FRAGMENT UIT 'N ONUITGEEBARE BOEK noem hy as „merkwaardige karaktertrekke“ van die Afrikaner onder meer sy beterweterigheid, sy navolgingsug, sy dwarstrekkerigheid en twissoekerigheid⁴⁴.

In DOPPERS bereik hierdie nasionale satire 'n hoogtepunt. In hierdie werk maak die politieke en maatskaplike toestande van sy tyd die onmiddellike objek van aanval uit, maar dis ook duidelik dat die veel ernstiger en tydloser bedreiging van volksafvalligheid die eintlike objek van sy satire is. Daarom is DOPPERS meer as 'n „kostelik-geestige werkjie“ met „gemoedelike satire op maatskaplike en veral politieke toestande by ons“⁴⁵. Dis 'n satire waarin die outeur die

42 Beukes en Lategan, op. cit., p. 227.

43 Gedeeltelik aangehaal in Schoones, P.C. TIEN JAAR PROSA, p. 204.

44 In AAN STILLE WATERS (V.W. DL. XI), p. 128 e.v.

45 Malherbe. HUMOR, p. 299.

leser se oë open om agter die oppervlakverdelinge 'n gemeenskaplike vyandelike mag te sien.

Kenmerke van Langenhoven se nie-satiriese kuns kom hier ook voor, byvoorbeeld die vertroulike omgang met die leser, die kenmerkende styltegnieke, ens., maar dan as die militante variant daarvan: die leser moet deur die vertroulike omgang vir die saak van die satirikus gewen word; die kwinkslae en komiese voorstellingswyse het 'n snykant van die erns; die doelbewuste oordrywing moet die negatiewe aard van die objek buite verhouding vergroot; die lagwekkende besonderheid dien die satiriese intensie om die teenparty in 'n belaglike lig te stel.

Vir sy nasionale satire het Langenhoven op die wyse van die verhaalkuns 'n doeltreffende spreekbuis in die Stoffel Gieljam-figuur geskep. Deur die leser die bedreigende magte deur die oë van hierdie robuuste en slinkse takhaarboer te laat sien kan Langenhoven satiries in verzet daarteen kom. Selfs die „vriendelikheid” en „vergewensgesindheid” van hierdie figuur is 'n militante, en daarom satiriese variant van die gewone: dis 'n geslepe strategie om, deur eie insiklikheid, die vyand van weleer te dwing om die Afrikaner of hul eie Afrikanerskap te respekteer. Daarom is dit 'n wanvoorstelling om in Oom Stoffel die humorvolle uitbeelding van „'n veragtelike tipe van politieke teenstander ... wat deur sy samewerking met die aartsvyande, meehelp aan die ondermyning van die heilige, nasionale eie”⁴⁶ te sien. Oom Stoffel is in hart en niere konserwatiewe Afrikaner, en as sodanig geskik vir die satiriserende taak waarvoor hy verhaalkunstig geskep is.

Ten spyte van die satiriese stekies daarin kan nóg SONDE nóg HERRIE in dieselfde sin as DOPPERS satires genoem word.

46 Beukes en Lategan, op. cit., p. 226.

Alhoewel Schoonees hierdie drie werke onder die opskrif „Satiries-humoristiese Verhale“⁴⁷ bespreek, is dit opvallend dat hy die woord „satire“ nie 'n enkele keer in verband met SONDE en HERRIE gebruik nie. Eers as hy DOPPERS bespreek, maak hy tereg melding van die „vlymende satire“⁴⁸ daarin. Die konsekwensie hiervan is dat wat as oorkoepelende term gebruik word, streng gesproke slegs op DOPPERS van toepassing is. Omdat Langenhoven in geen ander verhaal so konsekwent satiriseer as in DOPPERS nie, verteenwoordig hierdie verhaal wat vertelhouding betref, iets eenmaligs in die verhaalkuns van Langenhoven.

Hierdie werk is 'n voorbeeld van die gerigte soort satire, waarin die satirikus as verteenwoordiger van sy leserspubliek 'n bedreigende mag beveg. Dit wat tradisioneel die Afrikaner se vyand is of met die volksvreemde geassosieer word (die Engelsman, die Jood, die dorp, ens.), word op die wyse van die sinekdogeïese satiriese metode tot onmiddellike objek van die satire gemaak. Omdat die norme in die lig waarvan die satirikus aanval, aan hom sekerheid gee, is die toon in hierdie werk dikwels speels-ernstig sodat Langenhoven in 'n bepaalde sin ook 'n optimistiese satirikus genoem kan word. Soos in hoofstuk 5 sal blyk, staan DOPPERS ten opsigte van hierdie en ander aspekte lynreg teenoor die satires van Leroux.

47 Schoonees, P.C. DIE PROSA VAN DIE TWEDE AFRIKAANSE BEWEGING, p. 482 e.v.

48 Ibid., p. 487.

HOOFSTUK 4

LEROUX EN DIE SATIREVERTELHOUDING

4.1 Inleiding

4.1.1 Een lyn in die ontwikkelingsgang van Leroux as romansier is die ontwikkeling wat hy as satirikus deurmaak. Waar DIE EERSTE LEWE VAN COLET (1956)¹ die ontwikkeling van 'n individuele mens tot tema het, dus 'n psigologiese roman genoem kan word, getuig HILARIA (1957) reeds van ewe groot belangstelling in die na-oorlogse wêreld om die hoof=figuur as in die hooffiguur self. Colet word as terug=gekeerde soldaat ook verteenwoordiger van die mens wat hom nie in die wêreld van Julius Johnson kan aanpas nie, maar wat ook nie die geesteskrag openbaar om sinvol daarteen in verset te kom nie.

Waar die satire in HILARIA nog misluk as gevolg van die tweeslagtigheid van 'n werk wat 'n karakterverhaal en satireverhaal wil wees, is die satiriserende tendens in DIE MUGU (1960) veel markanter. Gysbrecht Edelhart is nie as individuele verhaalfiguur van belang nie, maar as kleinburger=tipe. Hy is vasgevang in 'n wêreld wat wesenlik „mugu" is, 'n ordewêreld sonder singewende mites of simbole.

Hierdie satirisering van 'n gerasionaliseerde maatskappy

1 Voortaan afgekort tot EERSTE LEWE.

wat om die dood van 'n singewende mite uitgelewer is aan vernietigende magte, bereik 'n hoogtepunt in wat 'n satiriese trilogie genoem kan word, naamlik SEWE DAE BY DIE SILBERSTEINS (1962), EEN VIR AZAZEL (1964)² en DIE DERDE OOG (1966). In die werke hierna, naamlik 18-44 (1967) en ISIS ISIS ISIS³ (1969), bereik die satirisering 'n logiese konsekwensie daar in dat die stadium van selfsatire betree word⁴.

lemma
oërd - wopen
Parallel aan sy groeiende bewustheid van die moderne mens se dilemma, en die kompleksiteit daarvan, loop 'n toenemende vaardigheid in die hantering van die woord as wapen teen 'n bedreigende werklikheid, sowel as 'n vermoë om die verhaalwêreld wat hy skep, met digverweefde duidingsmoontlikhede te laai. Geleidelik omvat die satiriese visie in tydruimtelike sin al breër terreine: die na-oorlogse Kaapstad van Colet (HILARIA), die wêreld van die kleinburger en die eendstert (DIE MUGU), die mikrokosmos van 'n hoogs gemeganiseerde plaas (SEWE DAE), die fantasmagoriese grootstadsbestaan (DIE DERDE OOG), totdat die tydryimtelike onbepaaldheid van " 'n storie van dertien vrouens en 'n reisbeskrywing na binne" in ISIS bereik word. Geleidelik ontwikkel die karakterbeelding van individuele verhaalfiguur (Colet in EERSTE LEWE en deels in HILARIA) tot tipe (Gysbrecht in DIE MUGU) tot allegoriese simbool (De Goede, Gudenc v in DIE DERDE OOG) tot anonieme skimfiguur (mnr. Y, mej. X in 18-44).

nuwe dimensies
Bogenoemde is groot grepe uit Leroux se ontwikkelingsgang as satiriese romansier. Die vraag wat hier relevant is, is of Leroux deur hierdie ontwikkeling nuwe dimensies aan ons tradisionele opvatting van die begrip satire kon toevoeg, en indien wel, of die bespreking van die werke as satires

2 Voortaan afgekort tot SEWE DAE en AZAZEL respektiewelik.

3 Voortaan afgekort tot ISIS.

4 Leroux se jongste werk NA'VA (Kaapstad, Human & Rousseau, 1972) het ongelukkig te laat verskyn om hier betrek te kon word.

tot nuwe interpretasiemoontlikhede lei. Om verstaanbare redes kon nie al Leroux se werke hier ewe volledig bespreek word nie, en daarom word op die eerste en laaste werke van sy satiriese trilogie, naamlik SEWE DAE en DIE DERDE OOG gekonsentreer.

Die vraag wat by die bespreking van hierdie werke rigtinggewend is, is of dié werke, afgesien van die klaarblyklike satirisering van maatskaplike euwels aan die oppervlak, ook in dieper liggende sin satires genoem kan word. Dit kom neer op die vraag of die satirikus slegs op die vlak van duidelike moralisering, kritisering of veroordeling funksioneer, en of hy verby die kategorieë van goed en kwaad, reg en verkeerd, waar en onwaar (telkens in engere sin bedoel) nog satirikus genoem kan word. Veral in SEWE DAE, waar die betekenis van goed en kwaad omgekeer of ononderskeibaar van mekaar word, is hierdie vraag van belang. Maar ook in DIE DERDE OOG is goed en kwaad nie meer resloos van mekaar te skei nie, sodat ook hier gestalte gegee word aan 'n gesiglose vyandige mag wat kwalik op grond van standaardnorme van dit wat goed en kwaad konstitueer, beoordeel kan word.

Behalwe aan hierdie twee werke word aandag aan die verhouding tussen Leroux en die leser gegee, terwyl sekere vormgewingstegnieke in die afdeling oor styl en verhaalfigure aandag ontvang. Die feit dat Langenhoven se werk reeds bespreek is, maak dit ook moontlik om in hierdie hoofstuk vergelykenderwys te werk. 'n Eksplisiete vergelyking tussen Langenhoven en Leroux word egter eintlik eers in hoofstuk 5 aan die orde gestel.

4.1.2 Omdat daar by die bespreking van Leroux se satires dikwels van die begrip ironie sprake sal wees, het dit miskien waarde om vooraf 'n misverstand aangaande die verhouding tussen satire en ironie uit die weg te probeer ruim.

Satire gaan so dikwels met ironie gepaard dat die gevaar

ontstaan dat alle vorme van ironie as satiries geïntendeerd beskou gaan word. Van hierdie ongegronde veralgemening getuig David Worcester se stelling: „Irony is a form of criticism, and all irony is satirical, though not all satire is ironical”⁵. Die eerste deel van hierdie stelling - dat ironie implisiet kritiek op mens en wêreld bevat - geld vir baie verskyningsvorme van ironie, maar om hierdie kritiek en dus ironie as sodanig as satiries te beskou is 'n ongegronde veralgemening⁶.

In Sophocles se OEDIPUS REX kan daar miskien in Oedipus se beroemde tragies-ironiese selfveroordeling 'n element van kritiek teen sy oormoed onderskei word. Ook in Vondel se JEPHTHA OF OFFERBELOFTE word Filopaie se oormatige blydskap oor die terugkeer van haar man en dogter nie alleen deur die Hofmeester nie (wat maan om in alles „de maet en regel”⁷ te tref), maar ook deur die ironiese situasie gekritiseer. Jeptha kom naamlik terug om sy dogter ingevolge sy gelofte te offer. Die effek van hierdie klassieke voorbeelde van ironie is egter allermens satiries, omdat nóg Oedipus nóg Filopaie 'n pretensie van een of ander aard openbaar. Eerder as satiriese veroordeling is daar skrik vir die oormoedige wyse waarop die mens, selfs deur sy goedheid, 'n sinvolle kosmiese bestel versteur en op hierdie wyse skuldig word aan sy eie ondergang.

By ander vorme van ironie is dit hoegenaamd nie moontlik om 'n element van kritiek te onderskei nie. So word die ironie in Van Melle se OOM KAREL NEEM SY GEWEER SAAM diensbaar gemaak aan humor. As oom Karel se dogter aan die einde van die verhaal beweert: „Pa lyk of Pa bly was om te

5 Worcester, op. cit., p. 81.

6 Kernan (op. cit., p.81) verwerp eweneens die stelling dat alle ironie satiries is.

7 Reëls 48-9.

gaan"⁸, dan weet die leser meer as sy, omdat die leser besef dat oom Karel in die geluksalige waan sterf dat hy sy geweer kan saamneem hemel toe. Hierdie stukkie drama= tiese ironie is egter klaarblyklik nie satiries nie, omdat liefde en begrip oorheers.

Glicksberg toon ook oortuigend aan dat die moderne „kosmiese ironikus” nie satiriseer nie. Vir hom bly net die wan= hoop oor. Daarom is sy ironie 'n „protective device”⁹, „a form of creative therapy”¹⁰; sy kunswerk „an act of re= venge upon a universe that is without meaning”¹¹.

Eers indien ironie gebruik word om byvoorbeeld dwaasheid ✓ as verskyningsvorm van die kwaad spottend te ontmasker, is dit satiries en kan daar van satiriese ironie sprake wees. Soos die ander elemente en momente daarvan, word ook ironie in 'n satireverhaal getransendeer en gerelativeer deur die satirevertelhouding van die outeur. Daarom is sy vorm van ironie 'n wapen en nie 'n wêreldbeskouing of 'n ontvlugtings= tegniek soos vir die kosmiese ironikus nie. Dit is ook nie die ironie van die tragikus waardeur hy sy toehoorders se emosies deur die opwekking van meegevoel en vrees wil suiwer nie. Die ironie van die satirikus staan in diens van sy strydvaardigheid om in die lig van sy siening van die goeie 'n bedreigende mag te beveg. Ook waar hy ironie as wapen gebruik, onderskei die satirikus hom deur sy mili= tante vertelhouding van ander ironici. Anders as wat Worcester beweer, is die vorm van ironie wat in die satire gebruik word, heel eiesoortig.

ronie - militante vertelhouding

- 8 Malherbe, F.E.J. MODERNE AFRIKAANSE VERHAALKUNS, p. 38.
- 9 Glicksberg, C.I. THE IRONIC VISION IN MODERN LITERATURE, p. 12.
- 10 Ibid., p. 20.
- 11 Ibid., p. 13.

4.2 SEWE DAE BY DIE SILBERSTEINS: satirebeeld van die moderne intellektualisme

4.2.1 Inleiding

Henry van Eeden is in die tradisie van die moderne anti-held 'n patetiese, passiewe getuie van die vernietiging van sy wêreld van sekerhede. Die anti-held is nie vanself objek van satire nie, maar in die persoon van hierdie „held” word die mens met vaste waardes 'n gesatiriseerde wese. „Henry glo in sy God en dit beteken vir hom slegs: God is daar om hom te beskerm” (p. 21); Henry ken die Tien Gebooie soos hy die kodes van welvoeglikheid en die reëls van sosiale kontak ken. Hy is in alle opsigte 'n opgevoede en aangename jongman wat as deel van sy opvoeding in 'n Christelike gemeenskap ook oppervlakkig in geloofskennis geskool is. Henry van Eeden pas beter as Colet op die model wat die Van Veldens vroeër in die opvoeding van hul seun as ideaal gestel het. Anders as Colet, het Henry skynbaar goed geleer dat „die lewe ... eenvoudig 'n reeks van gewoontes” is (EERSTE LEWE, p. 136). J.J. se opmerking dat Henry se inisiasie binne sewe dae voltrek kan word, is lakoniese kommentaar op die „standhoudendheid” van eenvoudige sekerhede in 'n komplekse wêreld.

Die „wildernis” wat hierdie modeljongman betree, is nie die oorlogsveld wat vir Colet aan die einde van EERSTE LEWE wag nie, maar die goed georganiseerde wynplaas van die Silbersteins, „'n Afrikaanse plaas in die sonlig - welgevonden in rus en vrede” (151). Hier het die mens vir hom skynbaar 'n utopie van onbekommerde lewensgenieting geskep.

Algaande word dit duidelik dat die naam Welgevonden skerp ironies opgevat moet word, want die verhaalwêreld wat hier gebeeld word, is juis een van nie-bereiking; 'n verwarrende draaikolkwêreld wat frustreer en tot vertwyfeling voer. In die loop van die sewe dae verduister rookwolke van afgebrande

geboue die sonlig, en een van die gaste sterf, skynbaar aan 'n soort pes. Wat uit Henry se standpunt bloot 'n ontmoetingsgeleentheid sou wees, word 'n nagmerrieagtige ervaring waartydens hy, wat „geen kennis dra van oorlog en ander vorms van geweldpleging nie, nog nooit bedreig is deur enige ramp nie, geen besef het van die subtiele bedreiging van die moderne staat nie, geen geloof het in die duiwel nie" (p. 21), met al hierdie gevaarvoorwerpe in aanraking gebring word. Buite sy wil om word sy paradys vernietig, en hy word soekende mens as die vanselfsprekende nie gebeur en Salome haar verskyning maak nie. Op hierdie wyse word die genietende mens en sy utopie van genot objek van die verteller se satirisering.

4.2.2 Die satirisering aan die oppervlak

Aktualiteits
Aktualiteitshekeling is 'n vername aspek van al Leroux se satires, maar, soos hier, beperk tot die oppervlakgegewe van die werk. Sy satiriese diagnose van sy tyd sny verby die geopenbaarde vorme van die kwaad, verby die klaarblyklike of simptomatiese, en lê die verskuilde kragte wat ten grondslag van die wanstaltige maatskappy lê, bloot. Daarom is 'n werk soos SEWE DAE 'n vermenging van die tipiese en die allegories-simboliese: deur die tipiese satiriseer Leroux wat hy in DIE DERDE OOG (p. 152) verskynsels van hierdie „gone" wêreld noem; deur die allegoriese en simboliese skep hy verhaalkunstige beelde op grond waarvan die leser die realiteit kan kontempler¹².

12 Vgl. vir hierdie betekenis van die allegories-simboliese die uitspraak van Scholes, R en Kellogg, R. THE NATURE OF NARRATIVE, p. 147: „In allegorical narrative, the masterpiece of characterization, is an illustrative symbol, in terms of whose stipulated meaning we can henceforth contemplate actuality".

Wat die oppervlaksatire in SEWE DAE betref, is dit veral die bedenklike moraliteitspeil van die moderne tyd wat ✓ objek van Leroux se satire is. Die byeenkomste in die aande neem dikwels die vorm aan van grootskaalse orgieë waaraan kunstenaars, intellektueles en rykes deur die vrymakende invloed van die Welgevonden-produk op sinlike wyse deelneem. Selfs op die byeenkoms van die boere pols die sinlike na aan die oppervlak, en vir die geestelik her= bewapende meisie voor wie Henry op die vierde aand te staan kom is seks op dieselfde vlak as godsdienst 'n onderwerp van bespreking (vgl. p. 87). Te midde van die mees fantastiese decor word die toneel tydens die heksesabbat tipies „van 'n grill-room in 'n deftige hotel" (p. 134), asof wat hier gebeeld word, slegs 'n gestileerde en kunssinniger weer= gawe is van dit wat in gewoner vorm in die werklikheid aan= getref word. Veral die moderne vrou - in haar rol as baro= meter van die moraliteitspeil - word satiries gedegradeer van die ewig geheimsinnige wese tot hekseverskynsel, knoper van die aiguillette (p. 21)¹³. Die romantiese boerenooiens van weleer is voorgewend preuts met hul rokkies wat styg „totdat mens die broekies met 'n skimp sien en dan, hemel! woeps! handeklappend na benede" (p. 68). Selfs lady Joan se „liefde" is gedegradeer tot iets waarvan sif Henry met sy laaste lewenskrag probeer wegvlug. Ook Salome, in wie se nie-verskyning iets bewaar bly van die vrou as geheim= sinnige wese, is nie verhewe bo die sinlike nie, en dis heel waarskynlik haar „ligte voetstappies" (p. 69) wat in die gang voor Henry se deur gehoor word.

Dit sou miskien as 'n relevante satiriese oordeel kon geld indien iemand ons tyd sou tipeer as die eeu van sinlikheid, die eeu van die argetipiese Don Juan. Dis egter nie die finale karakteristiek wat Leroux van ons tyd gee nie.

13 Volgens Kannemeyer, J.C. (OP WEG NA WELGEVONDEN, p. 29) die hekseknoop waardeur mans en vrouens tot owerspel mislei word.

Daarom moet die leser verby die swaar aksente op die sinlike kan lees om te bepaal wat Leroux inderdaad van ons tyd sê.

4.2.3 Die eintlike satiriese objek

Alhoewel Leroux die sinlikheid van die Welgevonden-bestaan satiries oorbelig, en die leser gevolglik tot morele ver-oordeling van geopenbaarde vorme van die kwaad gebring word, het hy as satirikus ook 'n verwyderde didaktiese oogmerk. Die leser moet naamlik die bedreigende mag agter dit wat in onmiddellike sin gesatiriseer word, ervaar. Eers wanneer die leser bewus gemaak is van hierdie gesiglose bedreiging, is die didaktiese doelstelling van die satirikus bereik.

Wat hierdie mag presies is, is - om die verwyderde aard daarvan - moeilik om eenvoudig en enkellynig te definieer. Indien die leser dit maklik sou kon doen, sou so 'n bedreigende mag veel van sy beangstigende krag verloor. Hierdie mag is reël, maar wesenlik gesigloos; as sodanig nie eenvoudig sleg of verwerplik nie; nie ten volle kenbaar nie en juis daarom so gevaarlik. Tog moet die leser op grond van die werk self en op grond van verwysings na bronne buite die werk aan dié gesiglose bedreiging 'n naam gee. Sy denke en soeke word natuurlik op allerlei wyses deur die verteller gerig en gelei, maar veel van die beangstigende krag van die satire vloei voort uit die feit dat die leser self na die vyand moet soek, en sodoende aktief in die satiriserings-proses betrek word.

Met hierdie voorveronderstellings in gedagte, kan gesê word dat die eintlike satiriese objek in SEWE DAE die mag van die moderne intellektualisme is. Vir die satirikus is hierdie mag enkel en alleen negatief. Daar sou miskien geredeneer kan word dat die mens se intellek hom in positiese sin van die dier onderskei en hom tot kroon van die skepping maak. Die satirikus negatiewe egter die intellektuele tot die intellektualistiese deur daarin 'n mag te

sien wat 'n sinvolle, gebalanseerde en menswaardige bestaan onmoontlik maak. In finale instansie lei die intellektualistiese lewensuitkyk tot vertwyfeling en frustrasie, sê die satirikus. Die mens moet hom dus van hierdie mag distansieer, 'n antwoord daarop vind in 'n lewenshouding waarin die intellektuele deur die nie-intellektuele gebalanseer word.

4.2.4 Henry van Eeden se ^{ontwikkeling} inisiasie

Die doel van Henry se verblyf by die Silbersteins word vroeg in die werk verwoord as Jock tydens die eerste aandbyeenkoms sê dat Henry „van sekere gevestigde idees” (p. 16) ontslae moet raak. Ook Mrs. Silberstein sien die noodsaaklikheid daarvan dat sy onskuld vernietig moet word (vgl. p. 22). Op die oggendwandeling van die tweede dag herhaal Jock sy stelling van die vorige aand en voeg daaraan toe dat daar baie dinge is wat Henry „sal moet leer en verlear” (p. 28). Vir die moderne mens, wat „van die vrug van kennis geëet ” het, is daar „geen illusies meer nie” (p. 32).

Hierdie kennismotief vind weerklank in die gesprekke wat dr. Johns en regter O'Hara met Henry voer. Hulle stem saam met Jock se stelling: „... en dis die tragedie van volwassenheid dat jy jou onskuld moet verloor, en eerder ten gronde moet gaan in die kwaad as om in onskuld te leef, dat jy die duiwel eers moet leer ken voor jy die poorte van die hemele kan ingaan” (p. 29), behalwe dat hulle Jock „korrigeer” deur sy „onskuld” te vervang deur „onkunde”, en die woord „kennelik” (kennend? - L.S.V.) voor „ten gronde gaan” in te voeg (vgl. p. 40). Vir sy saligheid het die mens kennis van goed én kwaad nodig (vgl. p. 39-40), want, sê Jock: „Met kennis sal die leeu en die lam bymekaar slaap” (p. 34).

Daar is dus 'n hele koor wat die kennisideaal as mikpunt

van Henry se inisiasie stel. Die jongman wat in alles glo (behalwe aan liefde) (p. 13), moet kennende mens word. Hierdeur word een lyn in Henry se ontwikkeling in die vooruitsig gestel, 'n ontwikkeling wat lei tot die verbond wat „klein Henry Faustus” met die duiwel aangaan (p. 130). Vir sy inisiators is hierdie moment van kennismaking met die bese 'n noodsaaklike fase in Henry se ontwikkeling tot kennende mens. Deur van die donker kant van sy psige kennis te neem, dit te verbind met die goeie wat later in die persoon van Salome na hom toe sal kom, kan Henry uitgroei tot mens wat sy eie menslike natuur kennend beheers en daarom heerser oor die skepping kan wees.¹⁴ Henry moet dus deur sy verbond met die duiwel 'n groter en magtiger figuur word.

Paradoksaal genoeg, word Henry in hierdie moment „klein” genoem, en sy verbond met die duiwel vloei nie voort uit 'n selfversekerde strewe om nog 'n dimensie aan sy bestaande grootheid te voeg nie. Dis bloot 'n poging om „van sy negatiewiteit” (p. 130) ontslae te raak. Dit is dus 'n verbond wat voortvloei uit twyfel aan homself. Henry is dus 'n negatiewe Faustus-figuur, nie die kragtig strewende mens nie, maar die twyfelaar. Hiermee sluit Leroux aan by Kierkegaard se interpretasie van hierdie legendariese figuur, want vir Kierkegaard verpersoonlik Faustus die twyfelende mens¹⁵.

Hieruit kan afgelei word dat wat deur Henry se inisiators as een hoogtepunt in sy ontwikkelingsgang tot denkende mens

14 Vir die Westerling is Faustus in positiewe sin „the great symbol of the titanically striving individual”, en die term „Faustian culture” dui op „the whole modern epoch of our dynamic conquest of nature” Barrett, op. cit., p. 171.

15 Kierkegaard, S. TAGEBÜCHER I, p. 65. Vgl. ook Thomte, R. (KIERKEGAARD'S PHILOSOPHY OF RELIGION, p. 23) wat aandui dat die Faustus-figuur vir Kierkegaard verpersoonliking van „doubt” is.

bestem is, in der waarheid 'n hoogtepunt van twyfel is. Daar is dus benewens die eerste ontwikkelingslyn ook 'n tweede, een waaroor sy inisiators nie beheer het nie en wat hulle as intellektualistiese wesens nie voorsien het nie. Dit is naamlik die lyn van Henry se groeiende frustrasie, van toenemende verwardheid en verdwasing. As Henry op die sewende dag alleen „die domein van die Silbersteins ... naloop" (p. 141) en onmagtig aan homself moet erken dat daar in die middel van die kennis wat aan hom geopenbaar is „'n algehele, kleurlose niks" is (p. 147), word die intellektualistiese droom van die moderne mens satiries vernietig.

Om werklik in die Welgevonden-bestaan geïnisieer te word moet Henry verskillende aspekte van die moderne intellektualisme leer ken. So byvoorbeeld, moet hy leer dat seksuele verhoudinge nie aan 'n verouderde morele kode onderworpe is nie. Volgens die perverse Mrs. Silberstein moet Henry voor sy troue met Salome van sy onskuld ontslae raak (vgl. p. 22). Hiermee word dan nog 'n belangrike lyn in sy ontwikkeling in die vooruitsig gestel.

Dit begin met die prikkeling van die sinlike drang as hy op die byeenkoms van die eerste aand deur vele „donkerogige vroulike vorms ...welvoeglik-skaamteloos ... tot hulle erotiese hemele" (p. 20) uitgelok word. Die „jongman met die engelgesig" (p. 14) kom na die aand se verrigtinge „in die lig van 'n falliese kandelaar" (p. 24) te ruste. Hy en die onbekende meisie word ook „bewus van mekaar" (p. 25). Die Henry van die tweede dag is reeds 'n veel sinliker wese, wat na sy gesprek met Mrs. Silberstein deur „'n verterende suspisie" gevul word as hy „op die gras langs 'n struik, die bewegende bene van 'n meisie en die stugge bene van 'n man" (p. 42) sien. As hy op die aand van die tweede dag weer langs die falliese kandelaar gaan lê, wag hy „vir die voetstappe in die gang, die fluistering van 'n rok", ens. (p. 46).

Daar gebeur egter niks nie. Parallel aan die groeiende

sinlikheid loop dus die ontwikkelingslyn van groeiende frustrasie van die sinlike. Ook dit is in die vooruitsig gestel toe die ontwaking van die sinlike op die eerste aand, wat Henry betref, gepaard gaan met 'n gevoel van twyfel, 'n vrees dat jy miskien „in extremis jou oë toemaak, wag en niks gebeur nie" (p. 16). Henry se gedagtes gaan hier oor die hemel, maar dis ook van toepassing op die hemel van erotiek waartoe hy skaamteloos uitgelok word. As die manlike lewensdrif by hom ontwaak, beland Henry in die geselskap van die melankoliese lady Joan. Dit dui daarop dat die melankoliese denke saam met die manlike lewensdrif ontwaak en laasgenoemde sal frustreer indien dit nie op een of ander wyse ontvlug kan word nie.

Sodanige ontvlugting is egter onmoontlik omdat die moderne mens, soos Jock dit stel, „van die vrug van kennis geëet" het (p. 32). Dit beteken dat onreflekterende lewensgenot vir die intellektualistiese mens onmoontlik geword het. Die naakswemmerij van die gaste op die tweede aand word beeld van die groeiende frustrasie van die sinlike, en daarom word die swembadtoneel „'n tweede sondvloed" (p. 45) genoem en nie 'n tweede sondeval nie¹⁶. Jock stel weliswaar tydens die oggendwandeling 'n sondeval in die vooruitsig as hy daarop wys dat die mens kennis van goed en kwaad moet bekom (vgl. p. 29), en 'n beeld van 'n eroties-paradyslike bestaan word opgeroep as Henry en Salome tussen die spelende gaste met hul diermaskers wandel, maar in finale instansie word die toneel beeld van die straf op die sonde (daarom 'n sondvloed) en nie beeld van die begin van die sonde nie. Die gaste ervaar hier, teen alle bedoelinge in, dat volkome kennis van mekaar se liggame die romantiek en bekoring van die seksuele vernietig. Daarom kyk die naakswemmers „verslae na mekaar" en die toneel word satiriseer

16 Kannemeyer (OP WEG NA WELGEVONDEN, p. 18) beweer dat hier sinvoller van 'n sondeval gepraat kan word.

rend vergelyk met „'n openbare graf" (p. 45).

In plaas daarvan dat Henry die erotiese sy van die Welgevon= den-bestaan geniet, word hy in toenemende mate ontnugter. Hierdeur spreek die satirikus sy oordeel uit oor die geor= ganiseerde immoraliteit van dié bestaan. Later wonder Henry „watter een van die sekskatjies sy beminde is" (p. 126). Die hoogtepunt van sy eie deelname aan die erotiese is, wat Henry betref, ook meteen die hoogtepunt van verydeling as die meisietjie „soos 'n instruktrise in liggaamsopvoeding" (p. 119) hom seksueel inisieer.

Henry se inisiasie ontglip dus in hoë mate die greep van sy inisiators. Wat hy werklik ervaar, is grootliks die teen= oorgestelde van wat bedoel is. Hierdie dramatiese ironie dien die satire, nie slegs ten opsigte van Henry se seksuele inisiasie nie, maar ook ten opsigte van sy „geestelike maag= delikheid" (p. 34) wat hy moet verloor deur ander aspekte van die intellektualisme te leer ken. Dit is asof daar telkens iets verkeerd loop met die inisiasieprogram. Daar= om kan Jock na Henry se seksuele inisiasie niks wys word nie. „Die inisiasie is voltooi, maar daar is geen aandui= ding daarvan nie" (p. 121).

Een ding wat onverwags gebeur, is die dood van sir Henry. Die beeld wat lady Joan van sir Henry voorhou, is 'n beeld van die argetipiese Don Juan, „die jong esteet in Parys, in Londen, in Capri, in Venesië" (p. 146). Maar dis 'n herinneringsbeeld, „en dis werklik so onbetroubaar" (p. 114). In werklikheid is sir Henry se bestaan op Welgevonden omvorm tot een groot negasie van die suiwer lewensdrif wat hy volgens lady Joan verpersoonlik. Dit is so omdat sir Henry in die aangesig van die dood bewustelik kies om lewensgenie= ter te wees. Volgens lady Joan weet sir Henry dat hy aan sy hart ly en dat die dood om die draai is. Nogtans is „lewe en nogmaals lewe ... sir Henry se benadering" (p. 18). Hierdeur word die lewensgenieting onsuiver, want dis 'n wanhopige, kunsmatige verset teen die melankolie. Soos in

die geval van die Faustus-figuur, volg Leroux ook in die geval van sir Henry die interpretasie wat Kierkegaard van Don Juan¹⁷ gee. As satirikus lê Leroux dus klem op die melankoliese aspek van Don Juan se wese, 'n aspek wat uiteindelik oppermagtig word en die dood van die esteet¹⁸ meebring.

Om bogenoemde op verhaalvlak te veraanskoulik word sir Henry in 'n besondere verhouding tot lady Joan geplaas. Vir Don Juan hou dit wat lady Mandrake verpersoonlik, 'n bedreiging in. Hierdie figuur, wie se trane haar „pragtige masker” laat ontbind op die moment dat sy Henry tot „lewe, lewe, lewe!” (p. 18) aanspoor, is verpersoonliking van melankoliese denke. En dis juis met hierdie wese dat sir Henry „'n doodsooreenkoms” (p. 43) het. Hy vrees lady Joan en probeer wanhopig van haar af wegvlug.

In die lig van regter O'Hara se woorde later aan Henry („As jy te vrees het, het jy jouself te vrees” (p. 129)) is lady Joan ook verpersoonliking van die melankoliese aspek van Don Juan se wese. Daarom is sy pogings om van haar af weg te vlug gedoem tot mislukking. Dis 'n poging tot selfontvlugting. Sir Henry sterf dus aan homself, aan die melankolie wat na 'n lewe van sinsgenot noodwendigerwys oppermagtig word. Op verhaalvlak word die ondergang van die sinlike mens as gevolg van die inherente gespletenheid van sy lewensbestaan veraanskoulik deur die verhaalgewens wat

17 Barrett (op. cit., p. 147) som Kierkegaard se beskouinge in hierdie verband as volg op: „The fact is that the aesthete, at the very moment of choosing the aesthetic way of life, contradicts himself ... He chooses himself and his life, resolutely and consciously in the face of death that will come as certain; and his choice, by its very consciousness and resoluteness, is a piece of finite pathos in the face of the vast nothingness stretching before and after his life”.

18 Met hierdie term uit die filosofie van Kierkegaard word die tipe mens „who chooses to live solely for ... privileged and pleasurable moments” aangedui (vgl. *ibid.*, p. 145).

daarop dui dat lady Joan vir sy dood verantwoordelik is.

Alhoewel Kannemeyer¹⁹ nie hierdie interpretasiemoontlikheid . erken nie, dui verskillende verhaalgegewens tog onmiskenbaar daarop. Vergelyk die doodsooreenkoms (p. 43), lady Joan se onheilspellende „hasta la muerte!“ (p. 86), „die doodsheid van onwrikbare besluit in haar oë“ (p. 109) en die tablette wat sy aan sir Henry gee. Die satirebeeld wat van sir Henry se besondere lewensbestaan gegee word, maak dit myns insiens 'n ter sake interpretasie.

Die veronderstelling was dat sir Henry vir sy jonger naamgenoot 'n lewende bewys moes wees van die wyse waarop die rasionele mens oor sy eie sterflike natuur kan heers. Sir Henry se lewe en sterwe kry egter vir Henry 'n totaal ander betekenis. Hy onthou die kleinheid van sir Henry se sterwe en hy besef dat die beeld van die esteet slegs in die gedagtes van lady Mandrake bestaan (vgl. p. 139). Uiteindelik groei sir Henry vir Henry uit tot „beeld van die tyd“ (p. 139), simbool dus van 'n rasionalistiese tyd waarin ware lewensge-
not onmoontlik geword het omdat die mens dit te bewustelik nastreef. Kannemeyer²⁰ wys daarop dat gegewens in verband met sir Henry se lyk - die verkrimpde niere, die verkleurde milt, die groen vlekke op sy wang, ens. (p. 117) - daarop dui dat hy aan die pes gesterf het. Hierdie interpretasie is ook satiries funksioneel omdat dit op simboliese wyse aandui dat sir Henry aan die tydsgees - soos versimboliseer deur die pesbeeld - sterf. As sir Henry uiteindelik „in duisende spikkeltjies uit die oog verdwyn“ (p. 146), verkry die satiriese meerduidigheid rondom sy dood universele toepasbaarheid, want „nou is hy orals en in enige gedaante“ (p. 146).

19 Kannemeyer. OP WEG NA WELGEVONDEN, p. 104.

20 Loc. cit.

Soos sir Henry se dood 'n onverwagte gebeurtenis is en Henry se inisiators eintlik 'n bietjie hulpeloos laat, is daar ook ander wendinge wat onvoorsien is en die intellektualistiese mens satiries in sy magteloosheid openbaar. So byvoorbeeld verkondig Jock met groot oortuiging dat daar „'n wesentlike onverskilligheid oor die lot van die enkeling" is (p. 52). Na die lokasieopstand wys hy self, ten spyte van sy holistiese filosofie, op die belang van die enkeling: die kind wat dood is, die twee polisiemanne, vader Kostelnitz, wat „vermoor, vermink en geëet is" (p. 97). Jock moet hier ook tot die onmagtige erkenning kom dat hy die duiwel 'n tydjie gelede geken het, maar nou nie meer weet hoe hy lyk nie. Ook die onverwagse, aggressiewe gebaar van die albino, simbool van rasloosheid, versteur die „vrede" en „eensgesindheid" wat op die herbewapeningsbyeenkoms heers (vgl. p. 91).

Sonder dat daar iets dramaties gebeur waarby dr. Johns en regter O'Hara direk betrokke is en waardeur hulle gedwing word om hul standpunt oor goed en kwaad te hersien, word hulle tog geleidelik belagliker wesens. Hulle beredeneer die probleem van goed en kwaad met groot entoesiasme, verklaar die mens selfs „verantwoordelik en skuldig" (p. 39), maar bly tog onbewoë oor die werklikheid van die kwaad wat hulle omring. In enkele gevalle vel regter O'Hara 'n morele oordeel oor die aanwesiges (vgl. sy opmerking dat die hele wêreld met onreinheid aangetas is (p. 19) en sy vraag (p. 83) aan dr. Johns watter grondslag die eenheidstrewe van die geestelike herbewapenaars het), maar oorwegend bly die kwaad vir hulle 'n interessante besprekingspunt waaroor daar abstrak geredeneer kan word.

In die „beelde van twee wyndrinkende klassisiste verdiep in die humanoria" (p. 108), word die valse erns en drog-

denasies wat met die begrip sofisme²¹ geassosieer word, gesatiriseer. Die sinvolle simposium (< Gr. *sumpotēs*: mede-drinker) word deur hulle en die ander intellektueles afgetakel tot „dronkenskap-in-gesprek" (p. 112). Die praters is „onbewus van die stilte" (p. 69), en daarom klink die stem van regter O'Hara hoorbaar op terwyl die stem van die bees „bulder en bulder en bulder" (p. 69). In die konteks van die bulderende bees (simbool van die kommunikasienood waartoe die mens kom as hy die sinvolle woord as geestesbesit verloor en in daardie mate soos die „stemlose" Brutus word) is praat weinig meer as 'n vorm van intellektuele bedwelming. Die sinvolle woord word deur die woordryke en praatlustige sofiste geperverteer tot leë masker-vir-uile. As Henry op die sewende dag terugdink aan die gesprekke, kan hy weinig daarvan onthou, want in die kern daarvan is daar „'n algehele, kleurlose niks" (p. 147). Slegs oom Giepie Ollenwaar, van wie se toespraak (p. 67-8) slegs die: „En ek beroep my veral op die jeug" vir enigiemand verstaanbaar kan wees, perverteer die sinvolle woord volkomer as dr. Johns en regter O'Hara.

Henry se inisiasie is grootliks in die hande van Jock Silberstein, en daarom word ten slotte aandag gegee aan die besondere betekenis van hierdie figuur.

21 Ek ontleen hierdie term aan die filosofie van Karl Jaspers. Die volgende uitspraak van hierdie filosoof is in hoë mate van toepassing op die beredenerende gedeeltes in SEWE DAE: „Being is to be 'original' or 'primitive', so customary words are avoided, and especially words of a higher significance which might convey true values. Unfamiliar words and phrases are to create a semblance of primitive truth, of profundity dependent upon the use of novel terms ... For a moment the attention of the hearer is riveted by the surprising effect of the unfamiliar terminology, until the new word, likewise, has staled or disclosed itself as a mask" Jaspers, K. MAN IN THE MODERN AGE, p. 119.

by wyse toneel
Waar dr. Johns en regter O'Hara se gesprekke as't ware in die lug bly hang in die sin dat hulle argumente nie ook beeldend voorgestel word nie, word Jock se argumente dikwels „by wyse van 'n toneel geïllustreer”²² en ook op hierdie wyse gesatiriseer. So byvoorbeeld, word Jock se intellektuele geloof aan „die groter eenheid” (p. 52) gesatiriseer in die toneel van die chaotiese veelrassige byeenkoms (p. 81 e.v.); sy standpunt dat slegs die „gemeenskaplike masker” (p. 32) van belang is, in die toneel van die kunstenaars met hul dieremaskers (p. 36 e.v.), terwyl prof. Dreyer, vir wie selfs skoonheid iets abstraks is (vgl. p. 70-1), die satirebeeld word van Jock se standpunt dat die moderne mens „moet leer om van konkrete beelde te vergeet en gewoon te raak aan die abstrakte vorm” (p. 31).

bewustheid
van probleme
140
Anders as die twee sofiste, is Jock ook emosioneel betrokke by dit wat hy sê. Hy ken die vrees (vgl. p. 21). Soos hy deur sy teleskoop tot in die kamers van die huis kan sien, is Jock die mens met 'n voortdurende bewustheid van die kernprobleme van ons tyd. Hy weet dat die spesialisasie en orde tydelik is, en dat die uitbarsting sal kom (vgl. p. 75); hy besef dat die mens eensamer word namate hy sy beelde verloor (vgl. p. 98); hy weet dat van die volle mens slegs die karikatuur oorgebly het (vgl. p. 53), ens. Jock sou satirikus kon wees indien hy uit 'n hoër bestaansfeer na die Welgevonden-wêreld sou kyk. Hy is as gesiglose baas egter ook maar deel van die opset, vasgevang in 'n wêreld van frustrasie en dus objek van die satirisering.

Sy vertwyfeling hou verband met sy intellektualistiese ingesteldheid teenoor die werklikheid. Hy wil verstaan en interpreter, selfs in die aangesig van die onverstaanbare; hy wil hom sonder geloof en sonder illusies oopstel vir die absurde werklikheid van die menslike bestaan. Hy wil ken, want: „Onkunde bring kwaad; onskuld is blindheid van die

22 Kannemeyer. OP WEG NA WELGEVONDEN, p. 51.

gees" (p. 34). Daar is vir hom nie die sentiment van volk of ras of tradisie nie. Maar aan hierdie „goue god" (p. 70) is daar ook veel paradoksaals - „die verlange om te behoort, om te kan verwys na vervalde grafkelders" (p. 123); sy mag=
teloosheid voor die irrasionele magte wat sy utopie van die intellek bedreig, en sy vrees wat hy telkens in sy kamer van bieg gaan uitbulder. Indien dit wat Jock verpersoonlik, tot 'n enkele term herlei kan word, dan is dit kosmiese ironie wat deur hom beliggaam word.

Alhoewel hy soms praat van die „kennis, geloof, vrees, ver=
troue, trots en moed" (p. 76) wat die mens nodig het, word hierdie begrippe in die mond van die twyfelaar 'n spel met groot woorde. Die leegheid van hierdie woorde van Jock word getoon deur dit onmiddellik voor sy „vrolike owerspel" (p. 77) met die mollige mev. Dreyer te plaas. Hierdeur word die erns van wat hy sê, satiries geïroniseer, iets wat stilisties verskerp word deur die groot aantal verkleinwoorde wat hier voorkom (vgl. op pp. 75-7 „swarthaarvroutjie", „sit=
kamertjie", „kraletjiesgordyne", „teepotjie", ens.). As die gesprekke met mev. Dreyer „rustig leeg en ... slegs 'n tydverdriewende vóórspel tot wat moet volg" (p. 77), genoem word, geld dit meteen ook as karakteristiek van sy onmiddel=
lik voorafgaande gesprek met Henry. Hierdie gesprek is ook „vóórspel": voorspel tot die twee bese dae wat op die laaste van die vier dae vir die goeie volg (vgl. p. 70).

Wat Jock tydens die oggendwandeling van die vierde dag aan Henry bied, is die „geestelike herbewapening" waartoe kos=
miese ironie in staat is. Die toneel in die etiketterings=
kamer word om die meganiese vanselfsprekendheid waarmee die bottels na die aanraking met die chaos van die stoomkamer tot 'n „nuwe dimensie"²³ kom, 'n kleurrike spotbeeld van die „nuwe geïntegreerdheid"²⁴ waartoe die mens in „die teken

23 Ibid., p. 80

24 Loc. cit.

van Ubu" (p. 74) kan kom²⁵. „Spesialisasie en orde" (p. 75), maar ook die integrasie wat tydens die byeenkoms van die ras= se bereik word, is patafisiese oplossings²⁶; die nuwe di= mensies waartoe die mens kom, is relatief; ordes is daar om deur nuwes vervang te word. Jock se filosofie van die groot geheel, „die mensheid sonder tooisel van ras, die vol= kome anonimiteit" (p. 34), word op hierdie byeenkoms verrydel as die albino, simbool van raslose integrasie, die kunsma= tige vrede en harmonie wat heers, met sy aggressiewe gebaar versteur. Met die lokasieopstand bereik Jock se filosofie dat kwaad 'n positiewe mag is wat die goeie in 'n hoër een= heid balanseer (vgl. p. 34), 'n finale en absurde konsekwen= sie: dit word onmoontlik om die vernietiging van die leef= wyse wat jy sêlf probeer vestig het, ondubbelsinnig as die werk van die duiwel te veroordeel. Dit is dan ook 'n ge= frustreerde Jock wat ten spyte van sy filosofie, wys op die belang van die enkelinge wat tydens die opstand omgekom het (p. 97).

Saam met Jock ervaar Henry slegs die vrees, die vormloosheid, die bewustheid van die ironie, en die hopeloosheid van die soeke na 'n gesiglose Salome. Hierdie „gids" weet by voor= baat dat Henry se soeke na Salome tot mislukking gedoem is (p. 53) en vrees selfs dat „Salome tot rus gebring (word) deur die goy" (p. 123). Hy bied aan Henry niks sinvols nie. In die ban van kosmiese ironie is sinvolle menseverhoudings, menslike verlange, die mens se godsdiens, niks meer nie as: „Tande, tande, tande en tande tot alles saai word en tande,

-
- 25 Kannemeyer (ibid., pp. 30-31 en 79-80) verklaar die „teken van Ubu" as 'n verwysing na „Alfred Jarry se eie voorstelling van Père Ubu ... die prototipe ... van die gewone burgerlike mens met sy dwaasheid, boos= heid en heerssug" (p. 79).
- 26 Volgens Kannemeyer (ibid., p. 85) is patafisika „die wetenskap van ‚imaginary solutions' wat geen oplossing vir die mens bied nie, maar slegs 'n voortsetting van die chaos (is)".

tande, tande tot alles wegsterf in verydeling ..." (p. 82).

Na die dood van sir Henry word die vertwyfelende Jock in verband gebring met Ahasver, die Wandelende Jood. „In sy groot huis wandel Jock Silberstein rusteloos van kamer tot kamer. Ahasver in die duister" (p. 117). Soos in die geval van Faustus en Don Juan (vgl. pp. 74 en 78 respektiewelik hierbo), volg Leroux ook hier Kierkegaard se interpretasie van hierdie legendariese figuur. Vir Kierkegaard is „der Ewige Jude" verpersoonliking van vertwyfeling²⁷. Hy tipeer sy tyd as „die Zeit der Verzweiflung, die Zeit des Ewigen Juden"²⁸. Saam verteenwoordig Don Juan (sensualiteit), Faustus (twyfel) en Ahasver (vertwyfeling) vir Kierkegaard die drie vlakke van 'n lewe buite die religieuse sfeer²⁹. Die heel wanhopigste stadium van so 'n lewe word deur die Ahasver-figuur verpersoonlik.

Soos al die ander gesatiriseerde inisiators, kan ook Jock aan Henry niks sinvols bied nie. As belangrikste inisiator dra Jock egter die grootste deel by tot die proses waardeur Henry sekere dinge moet leer en ander moet verleer. Dit wat Henry moet verleer, is die sekerhede (terloops deur die verteller op p. 13 genoem) waarmee hy na Welgevonden kom. In die plek daarvan moet hy die gerasionaliseerde variant van die uitgediende oorspronklike leer ken en ervaar. In werklikheid is dit wat aan Henry in die plek van die oorspronklike gebied word, die intellektualistiese spotbeeld van die oorspronklike. Daarom word hy verward, leeg en gefrustreerd gelaat deur sy ervarings.

Indien Henry as gelowige (op p. 13 word melding gemaak van sy geloof in die waarde van godsdiens) in gebed geglo het,

27 Kierkegaard. TAGEBÜCHER I, p. 65 en Thomte, op. cit., p. 23.

28 Kierkegaard. TAGEBÜCHER I, p. 75.

29 Ibid., p. 65.

ervaar hy in Jock se „kamer van afsondering" (p. 51), in 'n „gebedsatmosfeer" wat meganies opgewek word, 'n vorm van „kommunikasie met die Almagtige" (p. 51) waar die skreeu uit vertwyfeling gebed vervang het. Die eenvoud waarmee die Tien Gebooe die kwaad verbied, word deur abstrakte redensies omvorm tot opdrag om die kwaad te leer ken (vgl. pp. 29 en 39). Christelike lyding word tot masochistiese wreedheid omvorm tydens die Walpurgisnachtbyeenkoms. Paradyslike onskuld word naakswemmerij; die sondvloed, 'n swembadtoneel „be- lig deur spreilligte" (p. 45).

Op konsekwente, amper diaboliese wyse word dit wat sy ander sekerhede moet vervang, aan Henry getoon. „Schoonheid wat gedistilleer is tot 'n abstraksie" (p. 70), moet die inhoud van Henry se geloof aan schoonheid (p. 13) vervang: 'n tuin wat „'n model van matematiese patroon" is (p. 71), die inhoud van sy geloof aan die natuur (p. 13). Sy geloof aan die goeie orde (p. 13) vind 'n gerasionaliseerde eweknie in die beeld van die „Kleurlingmeisies in wit" en die „blanke meisies in bruin uniforms geklee" (p. 73). Die rekenmasjien kan volgens Jock „meer kombinasies as ... die menslike brein, met sy losse assosiasies" (p. 72) ontdek, en so word ook Henry se geloof aan „die mens as die kroon van die goddelike skepping" (p. 13) vernietig. Terwyl Jock hierdie dinge aan Henry wys, beskou hy Henry noukeurig (p. 72) ~ waarskynlik omdat hy verwag dat Henry afkeurend teen hierdie nuwe inhoude wat aan sy oorspronklike denkbeelde gegee word, sal reageer. Daar is egter slegs 'n „volkome negatiewe uitdrukking op die jongman se gesig" (p. 72). Afdoender satiriese kommentaar op die ontoereikendheid van Henry se ondeurleefde „sekerhede" is kwalik voorstelbaar.

Wat tydens Henry se inisiasie aan hom gebied word, is dus in finale instansie die parodiebeeld van sy oorspronklike denkbeelde. Hierdeur word die oorspronklike genegativeer, maar geen nuwe waarheid tree in vaste gestalte vir Henry na vore nie. Henry se inisiasie word dus satirebeeld van dit waar- toe die mens se kennis en wetenskap hom bring: 'n toestand van gefrustreerdheid, vertwyfeling, van verlamende bewustheid

van die negatiewe. Alles is uiteindelik gesigloos, onkenbaar, 'n blote travestie. Deur die werk heen gebeur wat in „die oomblik van voordrag” (p. 131) tydens die heksesabat plaasvind: „begrippe van liefde, reinheid, waarheid, vryheid en orde word meteens duiwelse begrippe - soms word hulle ononderskeibaar van kwaad - soms, en ergste van alles, volkome betekenisloos, sonder inhoud en sielododend leeg” (p. 132). Gebed is in Jock se stoomkamer travesterend omvorm tot nie-gebed; kommunikasie in die gesprekke van die sofiste, tot nie-kommunikasie; lewensgenieting in die persoon van sir Henry, tot groteske lyding; vreugde in die persoon van lady Joan, tot melankolie. In hierdie toestand van volkome gefrustreerdheid en verdwasing betree Henry die sewende dag.

4.2.5 Die sewende dag

Met geen alternatief vir „die sekuriteit van 'n waarneembare patroon van goed en kwaad” (p. 120) wat in hierdie wêreld van die parodie en die karikatuur vernietig is nie, staan Henry met die aanbreek van die sewende dag alleen. Hy het die taak om uit die skerwe herinneringe van dit wat hy ervaar het, 'n nuwe geheel te vind.

Geïnspireer deur die skoonheid van die natuur, is Henry bereid om te veg, „selfs teen die magte wat sterker as (hy) is” (p. 141). Hy loop dan ook die „domein van Silberstein” na, en wel teen die chronologie van sy vroeëre omwandeling saam met Jock³⁰. Waar hy en Jock eers prof. Dreyer besoek het, toe die tuin met Hollandse tulpe, die tuinier, die bottelaryafdeling, die stoomkamer, die etiketteringskamer en geëindig het by mev. Dreyer (pp. 70 - 77), besoek Henry eers mev. Dreyer (p. 147) en beëindig sy alleenwandeling met 'n

30 Kannemeyer (OP WEG NA WELGEVONDEN, p. 54) wys ook hierop.

besoek aan prof. Dreyer (p. 150). Deur hierdie omkering in volgorde word waarskynlik aangedui dat Henry hom van die invloed van sy gids probeer losmaak en opnuut sin probeer vind in die omwandeling wat uit sy standpunt doelloos verloop het³¹.

Alhoewel daar by Henry 'n bewustheid is van die vormloosheid wat hy aangevoel het (p. 141), bly daar tog steeds die vals verwagting dat Salome sal kom deur „'n stadige uitkristallisering, die geboorte van vorm uit vormloosheid” (p. 145). Die wese wat op hierdie wyse na hom toe kom, is egter lady Mandrake, wat in hierdie stadium veral verpersoonliking is van die valsheid van 'n vaste idee. As sy hom verlaat „met haar beeld wat volkome vals is” (p. 146), beseft Henry dat hy „weinig kan onthou van wat hulle (Jock en dr. Johns-hulle - L.S.V.) gesê het” (p. 147). Die satiriese waarheid is dus dat daar uit hul teorieë vir Henry geen vaste waarheid na vore kom nie; trouens, 'n mens sou kon sê dat Jock se siening van die kwaad as 'n positiewe mag met „'n dinamiese lewe van sy eie” (p. 94), en dr. Johns-hulle se siening dat kwaad die afwesigheid van goed is (vgl. p. 59)³² net sulke vals idees is as dié wat

31 Vgl. vir die simboliese betekenis van 'n omgekeerde volgorde die volgende uitspraak van Kierkegaard: „... to reach truth one must pierce through every negativity. For here applies what the fairy tale recounts about a certain enchantment: the piece of music must be played through backwards; otherwise the enchantment is not broken”. (In Bretall, R. A KIERKEGAARD ANTHOLOGY, pp. 346-7, my onderstreeping)

32 Kannemeyer (OP WEG NA WELGEVONDEN, p. 51) verwar die onderskeie standpunte as hy beweer dat dr. Johns en regter O'Hara die „privatio boni”-standpunt afwys. Hulle verdedig dit juis teenoor Jock wat uitdruklik verklaar dat hy nie die leerstelling van kwaad as 'n „privatio boni” kan aanvaar nie (vgl. p. 102). Kannemeyer se stelling: „... wys dr. Johns en regter O'Hara die gedagte van die bose as 'n „privatio boni”, as 'n positiewe mag los van die bose, prinsipiële af” (my onderstreeping) is in elk geval volkome onverstaanbaar.

lady Joan van haar man het. Indien bogenoemde stelling van Jock korrek was, sou 'n mens die kwaad van die goeie kon onderskei. Ook dr. Johns en regter O'Hara se standpunt sou meebring dat die kwaad in die lig van die goeie identifiseerbaar sou wees.

Teenoor hulle standpunte is die ware, onkenbare aard van die moderne duiwel die vorige aand deur die onsigbare figuur in gesprek met Henry verwoord: „In my onsigbaarheid is my ryk alreeds hier. In die beeldloosheid, na-aan die abstraksie, beweeg my vyfde kolonne. In die dooie beelde krioel die maaiers van my daemons" (p. 139). Kwaad is dus ononderskeibaar van goed, epidemies in omvang maar onsigbaar, omdat kwaad die parodiebeeld van die ondeurleefde goeie is.

vastigheid - vals
Vaste idees, al is hulle veel kompleks as die eenvoudige sekerhede waarmee Henry na Welgevonden kom, is geen verweer teen die gesiglose kwaad nie. Daarom word hierdie idees deur die loop van die verhaal gesatiriseer. Maar ook 'n ander vastigheid is vals - die vastigheid van die tuinier se geloof. Sy geloof aan die mag wat die masjien hom oor die skepping gee, laat hom uitstyg bo die kleinheid van sy tuinierskap. Hy is „soos 'n god van Olympus" terwyl hy sy oë na die masjien ophef (p. 148). Hier is 'n beeld van wat „in die ware gelowige met die volkome belewing van sy simbole" plaasvind (p. 49), en die tuinier se geloof hou dan skynbaar 'n antwoord in op die probleem van die intellektuele mens se vertwyfeling. Die tuinier se geloof maak hom, in die woorde van Jung, „something greater than a mere craftsman"³³. En tog word hy in sy patetiese oorbodigheid gebeeld as die „verknoetsde vingers" na benede kom, die knoppie druk, en niks gebeur nie. „Dit was 'n onbeskryflike oomblik. Dit was die totale oorgawe van skepping en niks gebeur nie. Die ou man druk die knoppie en niks gebeur nie" (p. 148).

33 Jung, C.G. MAN AND HIS SYMBOLS, p. 89.

Die absurde ongerymdheid tussen die feit dat niks gebeur nie en die tuinier se sekerheid dat daar wel iets gebeur, maak hierdie toneel 'n spotbeeld van die tuinier se soort geloof. Hy is in hierdie moment op sy pateties kleinste. „Maar hy glo dit nie. Hy weet, hy is seker: 'n hele oes is in die proses behels" (p. 148). Aan die volkome belewing van sy simbool skort niks nie, maar wel aan die simbool self. Sy simbool is naamlik 'n uitvinding van die menslike intellek, 'n masjien. Daarom is hierdie simbool vals³⁴, en belewing daarvan maak die mens nie werklik groter nie. Dit gee hom hoogstens 'n valse (en gevaarlike) sekerheid. Die hele intellektualistiese mite van die lewegewende masjien word in hierdie toneel satiries geparodieer.

Die tuinier se valse sekerheid maak hom 'n onheilspellende figuur. Dit help dus nie om hierdie valse mite as blote bygeloof of illusie te probeer afmaak nie. Soos die tuinier, is die moderne verstandsmens in die greep van sy vals mite in staat om die hele skepping te vernietig, „die hele wêreld in die ontbranding" te betrek (p. 149). Bewys van die destruktiewe mag van 'n mens wat in die greep van 'n infantiele of valse mite verkeer, is Julius Jool, aarts-kommunis³⁵, wat „wag op die uiteindelijke reaksie tot sy universele orde" (p. 89) en met „uitgestrekte arms na die lig toe hardloop" (p. 92). Ook vir die tuinier word alles

34 Die ware mite bestaan volgens Jung (loc. cit.) uit „symbols that have not been invented consciously". Ook Leroux dui in sy opstel Die mens, en veral die skrywer, op soek na die lewende mite (In WOORDWERELD, pp. 67-80) aan dat die mite geen waarde het „as dit 'n verstandelike konkoksie is nie" (p. 74).

35 Oor die Kommunisme sê Jung: „The communist world ... has one big myth ... It is the time-hallowed archetypal dream of a Golden Age (or Paradise) ... This powerful archetype in its infantile form has gripped them, but it will never disappear from the world at the mere sight of our superior point of view" (MAN AND HIS SYMBOLS, p. 85).

„nu-gebore" (p. 149), maar dan tot sy (wan-)voorstelling van die goeie.

Die geloof waarmee Henry Salome inwag, is nie die vaste, sekere geloof van die tuinier nie. Henry glo, ten spyte van die feit dat hy nie seker is nie en nie weet nie. Sy geloof is iets waarmee hy „dobbel" (p. 156). Vir die tuinier het die oomblik van „vormgewende hergeboorte uit die universele" (p. 148) aangebreek as hy die knoppie druk. Ook Henry het verwag dat Salome na hom toe sal kom deur „'n stadige uitkristallisering, die geboorte van vorm uit vormloosheid" (p. 145). Salome se koms word weliswaar as 'n golfbeweging voorgestel, waarin die gedagte van uitkristallisering meespeel, maar as sy „gedaante kry en sigbaar word", is dit in die vorm van 'n „enkele druppel" (p. 155) en nie in die vaste vorm van kristal nie.

Wat Salome verpersoonlik, word nooit onteenseglik duidelik nie. Sy kry in die oorgangstadium van die bese na die goeie dae vaster vorm deurdat daar vir die eerste keer in die roman sprake is van haar gedagtes (vgl. pp. 139-140). Daar is ook glad nie 'n duidelike onderskeid tussen die „onsigbare figuur" wat praat, en die „meisie met die donker oë wat die „wagter in die skaduwees" (p. 139) is nie. Salome word verder in verband gebring met lady Joan en die tuinier se vrou (p. 140) sodat haar liefde vir Henry nie ondubbelsinnig goed is nie. Salome is 'n swewende simbool wat prinsipiële nie vaste vorm kan kry nie, omdat die verstrengeldheid van goed en kwaad, wat deur die verhaal heen maar veral in die slothoofstuk so beklemtoon word, in hierdie figuur simboliese gestalte kry. Alhoewel sy simbool van die goeie kan wees, is die aanduidings ook onmiskenbaar daar dat haar koms die triomf van vals liefde en vals waarheid kan wees. Dat Henry haar in die geloof tegemoetgaan, onderstreep weer eens dat hy met sy geloof dobbel.

Watter antwoord bied die koms van Salome dan op die gesatriseerde Welgevonden-bestaan?

Kierkegaard³⁶ wys daarop dat geloof en morele waardes eers moontlik word as „die drei grossen Ideen” (Don Juan, Faustus en Ahasver) in die individu tot 'n eenheid saamsmelt. Op Welgevonden is „die volkome mens ... afgetakel in al die skerwe van sy vroeëre samestelling - pure skoonheid, pure verstand, pure krag, pure gees en pure liggaam” (p. 120). In die Henry van die sewende dag word hierdie gefragmenteerde mens egter weer volkome. Henry geniet op hierdie dag „die natuur met sy oorvloedige bronne van skoonheid” (p. 141) en voor hy Salome tegemoetgaan, draai hy „die orkes van krane oop” en „bedwelm homself uitgelate in al die geure uit al die sintuie” (p. 153). Soos Don Juan is hy dus 'n sinlike wese, maar nie slêgs dit nie. Hy is ook Faustus as hy twyfel of die boom wat hy sien, werklik 'n boom is en „nie 'n mens nie” (p. 143). Hy is ook Ahasver as hy „in sy worsteling met die slaap” vraag op vertwyfelende vraag aan homself stel: „Wanneer eindig bewuste denke? Wanneer begin die oerbeelde wat uit die voorslaap kruip? En wanneer is mens die naaste aan die wesenswaarheid?” (p. 152).

In hierdie volkome mens word die psigiese gereedheid geskep wat noodsaaklik is vir die herlewing van die lewende mite. Die meerduidigheid van die Salome-figuur dui daarop dat die lewende simbool wat moet verskyn, nie presies omlyn kan word nie. Die mens se intellek kan die volle betekenis van die simbool nie aan hom verklaar nie. Slegs in die geloof kan die mens die ware simbool sinvol beleef. Hierdie geloof is nie 'n dogmatiese, intellektuele geloof nie, maar een wat - in die terminologie van Jaspers - 'n „filosofiese geloof”³⁷ genoem kan word.

36 Kierkegaard, TAGEBÜCHER I, p. 65.

37 Oor hierdie term uit die filosofie van Karl Jaspers sê Heinemann, F.H. (EXISTENTIALISM AND THE MODERN PREDICAMENT, pp. 66-7): „Philosophical Faith, without credo or dogma, is purely contingent potential faith in continuous movement, which never comes to rest in a specific body of truths, but has to be reformulated by everyone on the basis of his own experience”

Die antwoord op die gesatiriseerde, intellektualistiese Welgevonden-bestaan lê nie daarin dat 'n klinkklare oplossing vir die moderne mens se dilemma gegee word nie, maar in die feit dat die „vlekkelose klein robot" (p. 13) soeker geword het, dat daar in hom as volkome mens die noodsaaklike geestelike klimaat geskep is waarin die ware mite kan herleef.

'n Mens sou die antwoord op die gesatiriseerde Welgevonden-bestaan ook op 'n ander wyse kon formuleer. In sy oervorm het satirisering 'n religieuse funksie gehad: die bese is daardeur besweer sodat plek gemaak kon word vir die himnies besonge goddelike³⁸. Hierdie oerfunksie van satire herleef in Henry se uiteindelijke lewenshouding. Deur hom satiries teenoor 'n bedreigende, gesiglose mag in te stel kan ook die moderne mens die bese (in hierdie geval die intellektualisme) besweer en sodoende ruimte skep vir die herlewing van die goeie (die ware mite). In hierdie verskyningsvorm is satire nie bloot 'n moraliserende of kritiserende stylmiddel nie, maar „a way of facing the cosmos"³⁹. Kosmiese satire is dan die positiewe teenpool van die nihilistiese kosmiese ironie. As Jaspers dan sê dat dit wil voorkom of selfs satire (soos komiek en tragiek omdat die mens nie meer kan lag of huil nie) stomp geword het teen 'n „stupendous reality as a still speechless obscurity"⁴⁰, dan is dié afstomping meer skynbaar as werklik.

Samevatting

Die feit dat die drie figure wat in Kierkegaard se filosofie so 'n vernames rol speel, in hul tipies Kierkegaardse betekeniswaarde ook in SEWE DAE voorkom, dui daarop dat

38 Vgl. die uiteensetting op p. 7 hierbo.

39 Worcester, op. cit., p. 75.

40 Jaspers. MAN IN THE MODERN AGE, p. 130.

Leroux in sy denke ten opsigte van die kernprobleem van ons tyd op diepgaande wyse deur onder meer Kierkegaard beïnvloed is. Die satirebeeld wat Leroux in SEWE DAE van ons tyd gee, is een wat na denkinhoud ooreenstem met Kierkegaard se tipering van sy tyd: die moderne mens se intellektualistiese lewensuitkyk het hom tot die finale stadium van wanhoop van 'n lewe buite die religieuse lewensfeer gebring. Don Juan en Faustus is ook, volgens Kierkegaard se interpretasie van dié figure, wanhopige wesens, maar dis in Ahasver wat die hoogtepunt van wanhoop bereik word. Jock is ook „die ongetwyfelde heerser” (p. 154) op Welgevonden. In die lig hiervan en met inagneming van die denkverband tussen Kierkegaard en Leroux is die finale satiriese karakteristiek wat in SEWE DAE van ons tyd gegee word dit: ons leef nie in die eeu van Don Juan of Faustus nie, maar in die eeu van Ahasver, die Ewige Jood.

Deur die moderne mens se skynutopie van die intellek te speel aan die negatiewe uitkoms van die hooffiguur se inisiasie, word 'n satirebeeld van ons tyd van intellektualisme aan die leser voorgehou. Vanweë die passiwiteit waarmee Henry die vernietiging van sy eie „paradys” gadeslaan, is hy self ook objek van die verteller se satire, maar dis veral die hooggeroemde Welgevonden-bestaan wat gesatiriseer word. Hierdie bestaan word deur Jock voorgehou as een wat die oue moet vervang (vgl. p. 12), maar die satiries-ironiese waarheid is dat Henry geen sinvolle alternatief vir sy vorige bestaan vind in dit wat sy inisiators op ses van die sewe dae aan hom voorgehou het nie. Al wat gebeur het, is dat die „sekerhede” waarmee hy na Welgevonden gekom het, deur die loop van die ses dae vernietig is.

Die sewende dag bring, met Henry se geloof en die koms van Salome, die moontlikheid van 'n antwoord op die staat van vertwyfeling waarin die moderne mens verkeer. Die werk eindig dus met die moontlikheid van geloofsbelewing. In DIE DERDE OOG word, soos vervolgens aangetoon sal word, hierdie

moontlikheid gerealiseer in die geloofsbelewing van Boris Gudenov.

4.3 DIE DERDE OOG: satirebeeld van „geloof“

4.3.1 Inleiding

In 'n opmerking voor in die werk dui Leroux aan dat die storie van DIE DERDE OOG „saamgeflans (is) uit twee werke van Euripides en Sophokles“. Die werke waarna hy verwys, is (in Engelse vertaling) HERCULES DISTRACTED en WOMAN OF TRACHIS onderskeidelik.

Hierdie aanduiding van die oerteks is in meer as een opsig belangrik. In die eerste plek bied dit 'n vername sleutel tot begrip van Leroux se verhaal. Die woord „saamgeflans“ weerspieël ook die outeur se parodiërende ingesteldheid teenoor die twee klassieke tragedies. Verder vra 'n outeur wat so openlik beïnvloeding erken, die leser as't ware om die oorspronklike naas die onderhawige te lê en te vergelyk.

Reeds in hierdie vergelyking lê daar satiriese kommentaar opgesluit: toe die godeseun Herakles, nou 'n polisiekaptein; toe onsterflikheid as beloning vir 'n lewe van diens aan die mensdom, nou 'n polisiepensioen; toe 'n tragiese heldin (Deianeira), nou 'n owerspelige en jaloerse eggenote (Katy). Omgekeerd sou dit ook kon beteken dat iets van die heroïese agter die kors van die banale opgesluit lê, dat dit juis die siekte van ons tyd is dat daar aan die edele wanstaltiglik vorm gegee word, dat daar dus „in die banaliteit van die teenwoordige ... die verminkte waarheid van die verlede“ lê (p. 165). Na watter kant die vergelyking ook al mag opgaan, daar word deur die losse assosiasie met die oerteks 'n normatiewe agtergrond geskep waarteen die verhaal=figure en -gebeure satiries afgeëts word. Hierdeur word 'n sekere spanning in die werk verkry, wat die enigszins

banale stofgegewe van huweliksontrou, vleeslike luste en gewelddadigheid met 'n ryk satiriese meerduidigheid laai.

DIE DERDE OOG kan gekarakteriseer word as 'n satiriese roman in allegorievorm waarin kommentaar gelewer word op die dooie mites van ons tyd. Die rasionalistiese moderne mens ervaar die mite nie meer as 'n lewende werklikheid nie. Daarom het hy nie 'n antwoord op die probleme van sy gesekulariseerde bestaan nie. Die siel van die mite (en daarmee die siel van die mens en die gemeenskap) het verlore gegaan, en al wat oorbly, is die holle vorm, die geperverteerde ritueel, die gebaar en die humanistiese moraal. Oor die betekenis van die mite in 'n primitiewe gemeenskap sê Jung: "A tribe's mythology is its living religion, whose loss is always and everywhere, even among the civilized, a moral catastrophe"⁴¹. Hierdie woorde van Jung vat die kernbetekenis van DIE DERDE OOG in 'n neutredop saam.

Op satiries-allegoriese vlak speel elke verhaalfiguur 'n onderskeibare rol. Hieronder word agtereenvolgens nagegaan wat die rol van die ¹Brigadier, ²De Goede en ³Hope, ⁴Gudenov en ⁵Iole in hierdie betekenisstruktuur is. Die allegoriese betekeniswaarde van elke figuur word eers bepaal, waarna aangedui word in watter opsig die verhaalfiguur objek van die satirisering word. Omdat die verhaalfiguur ook verband hou met mitologiese wesens, is dit nodig om telkens dié verband aan te toon.

4.3.2 Die gesatiriseerde „gelowiges“

Brigadier Ornassis E. is die hoof van 'n „geheime diens“ (p. 23) wat die D- diens genoem word. Deur kontrastering met De Goede word die beeld gebou van 'n sagsinnige, wyse

41 Jung, C.G en Kerényi, C. ESSAYS ON A SCIENCE OF MYTHOLOGY, p. 73.

man wat insig het in die strydende magte van ons tyd. Hy is skynbaar by uitnemendheid geskik vir sy rol as leidende vaderfiguur vir die lede van die D-diens en vir sy rol as beskermmer van die gemeenskap „teen misdade van die gees“, ens. (p. 17). Daarom kan hy ook optree as taakuitdeler, as inisieerder van De Goede in die D-diens en uiteindelik as interpreteerder van die stryd tussen De Goede en Gudenov.

Teen die agtergrond van die Herakles-mite is Ornassis E., die taakuitdeler, die mitologiese Eurystheus⁴². Soos Herakles van ouds, beskou De Goede sy opdraggewer ook as sy mindere, 'n „brigadiertjie wat hy met één hou kan vermorsel“ (p. 16). Sekere gegewens dwing egter ook tot 'n bykomende interpretasie van die tartende voorletter, 'n interpretasie wat die Brigadier nouer inskakel by die satiries-religieuse hoofmotief van die werk. Hy is naamlik die een wat De Goede in die D-diens inisieer, sy kantoor is 'n „merkwaardige sanctum“ (p. 14), hy word vergelyk met 'n priester (p. 20) en dit word telkens gesê dat hy sy (fyn) hande omhoog lig (p. 20 en 21) - 'n priesterlike gebaar. Ornassis E. is dus in mitologiese terme ook Eumolpus, hoëpriester van die Groot Misteries⁴³. Hierdie misteries is gehou ter ere van Demeter en Persephone⁴⁴; gevolglik het die D(emeter) diens waarvan Ornassis E. hoof is, ook 'n religieuse konnotasie.

Hierdie siening word deur subtiële besonderhede in Leroux se teks onderskraag: Ornassis E. „is 'n skraal mannetjie met die gesig van 'n askeet wat baie lank sonde gesien het“ (p. 14); Eumolpus het hom ook eers na 'n sondige lewe in die Demeter-diens begeef. Die musiek wat daar voortdurend in Ornassis E. se „sanctum“ klink, hou verband met die naam Eumolpus wat „goeie melodie“ beteken⁴⁵. Die betiteling

42 Graves, R. GREEK MYTHS, p. 463.

43 Ibid., p. 515.

44 Ibid., p. 168.

45 Ibid., p. 753.

„geheime diens" (p. 23) hou verband met die dubbele etimologie van die woord „misterie": 'n geheime rite (< Gr. mysterion) en 'n kerklike diens (< Lat. ministerium)⁴⁶. Die heildronk wat die manne van die D-diens op die Geliefde Maagd drink, kry dus die aanskyn van 'n geloofsbelydenis. Ook Ornassis E. se aandrang daarop dat Boris Gudenov „tot die lig" gebring moet word (p. 20), kry 'n religieuse konotasie: hy moet tot die geloof bekeer word en nie, soos De Goede dit verstaan, tot verantwoording gebring word nie.

Daar is dus genoegsaam aanduiding daarvan dat Ornassis E. gesien moet word as hoof van 'n geheime, goed georganiseerde en invloedryke godsdienstige denominasie. Hierdie priester-intellektueel en sy pragorganisasie word deur allerlei travesties tot objek van die satire gemaak. Ornassis E. se sagte hande blyk 'n teken van sy latente homoseksualiteit te wees. In die „losie van die D-diens" (p. 33) word op groot skaal gefuif en gehoereer. Die inisiasie van De Goede word 'n „inwydingsorgie" (p. 41). De Goede moet dus eintlik deur die sonde geheilig word tot diensbaarheid.

Hiermee spreek die satirikus sy oordeel uit oor brigadier Ornassis E. en sy „fier jongmanne" (p. 41). Ey implikasie word sy „wysheid" dan ook spottend geopenbaar as holle erudisie, iets wat versterk word as die ontsyfering van De Goede se kode juis in die gimnasium van die D-diens plaasvind waar lede van die aksiefront met hul gimnastiek-oefening besig is. Deur die ironikus se tegniek van die dubbele optiek⁴⁷ word die Brigadier se woordryke formulering van die Diens se taak en De Goede se opdrag dus uitgewys as die soort intellektuele gimnastiek waarmee hy en sy „briljante jongmanne" (p. 76) voortdurend besig is.

46 Shipley, op. cit., p. 275.

47 N.a.v. P.D. van der Walt se „tegniek van indirekte optiek" in MENE TEKEL, p. 169.

Deur die werk heen word die leser dus voorberei op die satiriese ironie aan die einde as die Brigadier die dood van Gudenov volkome verkeerd interpreteer – en daarby uit die werk van Van Wyk Louw aanhaal! „Hy slaan 'n boek met nuwe verse van die groot digter toe en sit dit op die tafeltjie langs hom neer. „Die gode is groot en eensaam in die nag, en hang self soos geelvrugte aan die boom' ...” (p. 167-8)⁴⁸. Die leegheid van sy woorde, ook vir homself, word daardeur beklemtoon dat hy in die stadium waarin hy 'n heildronk instel „op die dood van tradisie en oerbelewenis” (p. 171), tog verwys na die Demiurge – juis 'n tradisionele, argetipiese begrip wat dui op 'n skeppende mag⁴⁹. Oor hierdie „glips” lag 'n paar jongmanne darem.

In religieuse sin word daar dus in die persoon van Ornassis E., 'n moderne Eumolpus, satiries die spot gedryf met die gebrek aan geloofsbeginnels, intellektuele integriteit en insig, die skynvernaamheid en skynsekerheid van diegene wat, uit beroep of roeping, hulself graag sien as die wagters op Sions mure.

2. Teenoor die Brigadier staan Demosthenes H. de Goede, die „eenvoudige man” (pp. 17 en 18). Hy het sy skakelhuisie, sy tuintjie ... en sy „Bybel” – Gardiner en Lansdowne se „Criminal Law and Procedure” (p. 17). Hy het nie hoër aspirasies as 'n polisiepensioen en ongekompliseerde gemeenskap met sy nimfomaniese vrou Hope nie. Uitgaande van die siening van „seks as 'n soort religie” (p. 36) of „a form of metaphysical enquiry”, soos dit voor in Brink se DIE AMBASSADEUR aangehaal word, kan gesê word dat Hope op religieus-allegoriese vlak die verpersoonliking van fanatieke geloofsywer is: soos nimfomanie staan teenoor liefde, staan fanatisme teenoor geloof. Sy, wat kan „sterf van ekstase”

48 Vgl. vir die Van Wyk Louw-gedig NUWE VERSE, p. 7.

49 Vgl. Mead, G.R.S. TRICE-GREATEST HERMES, p. 90 (voetnoot

(p. 95), kyk nie soos die gelowige deur 'n spieël in 'n raaisel nie, want in volkome (seksuele) diensbaarheid is die „raaisel in die spieël" (p. 36) vir haar opgelos. Hope is dus die nimfomaan in geloof. Haar vrygewigheid ten opsigte van haar liefde, die onordelikheid waarmee die liefdespel tussen haar en De Goede gepaard gaan, suggereer miskien vaagweg die praktyke van 'n bekende godsdienstige sekte. Sy bevredig sy (geloofs-)drange en moedig hom aan in sy Heraklitiese (geloofs-)take. Deur sy huwelik met Hope is De Goede dus 'n soort soldaat van die geloof. Tereg merk die Brigadier op dat De Goede se eenvoud 'n eenvoud van geloof is (vgl. p. 36). De Goede se gang deur die lae van die „shopping centre" is dus ook 'n vuurproef vir sy geloofswaarhede. Daarom is dit sinvol dat sy geliefde Beretta hom ontnem word: in die stryd teen die bose moet hy slegs met die dogma van sy „Bybel" bewapen wees.

Hierdie geoefende geloofsatleet kan skynbaar beny word om sy sekerheid in die verwarde moderne tydsges. Hy is ook skynbaar by uitnemendheid geskik om die ongelowige „tot die lig" te bring. Daarom word hy gekies om namens die gemeenskap sy geloofswaarhede op die spel te plaas teen die magte van die moderne ongeloof. Die satirikus prik egter die seepbel. Hierdie beeld van De Goede is gegrond op die woorde van die Brigadier, dis die beeld van die soldaat van die dogma soos gesien deur die oë van 'n selfversekerde dwaas. Deur Hope se siening van haar man word hierdie beeld dan ook geïroniseer. Uit haar perspektief is sy geloof „goedgelowigheid" (p. 12). Sy besoek aan mev. Dreyer, die legendariese waarsegster van Welgevonden en moderne teëhanger van die Delfiese orakel wat aan Herakles rus of die dood beloof het, openbaar ook die bygelowige aard van sy geloof.

Dit verbaas dus nie dat hy op die moment wat hy as beslissend beskou, onbewus sy toevlug neem tot die duiwelsbesweringformule van Andro Man nie. Leroux dui self hierdie formule aan: „Die duiwel kan besweer word deur die hond te vang

en hom met jou regterhand onder jou linkerarmholte te sit, en klippies in sy bek te gooi ..." (p. 101). Hierdie andersins losse stukkies informasie word geïntegreer deur die direkte verband wat dit het met die wyse waarop De Goede die eendstert te lyf gaan. "Hy lig die gewyde eendstert met een arm op en skud hom soos 'n hond; hy frommel hom onder sy linkerarmholte in en met sy regterhand stop hy sy mond vol verguldsels wat orals op die tafels rondlê" (p. 153).

Wat as 'n finale kragtoer van hierdie geëfende geloofsatleet bestem is, word in werklikheid 'n satiriese afstropingsproses. Sy eenvoud is niks anders as domheid en verbeeldingsloosheid nie. Ten spyte van (of miskien juis as gevolg van) sy polisiekollegeopleiding is hy hopeloos ondoeltreffend toegerus vir die taak. Tree vir tree op hierdie „avontuur in 'n nuwe sfeer" (p. 67) verklein hy in statuur. Daar is nog die „reusagtige arms en 'n leerbaadjie wat veg teen skouerspiere" (p. 66), maar ook „'n ander vrees: 'n verlange na sy vrou en kinders, 'n gevoel dat hy hulle nie weer sal sien nie, dat sy huis waarna hy altyd in die verlede teruggekom het, op 'n geheimsinnige wyse nie meer daar is nie en dat hy vir die res van sy lewe alleen sal wees" (p. 67). Die treurige waarheid is dat die magtige Kaptein „met kragtige tred" (p. 67) verdwaal, en daarby altyd na links, na die kant van die hese dus,⁵⁰ neig. Hy word deur die „eendstert in geloof" (p. 68) verder na links beduie, 'n detailgegewe waardeur meteen satiries geoordeel word oor die Christusbeskouing van die radikale Christelike etiek wat Christus die taal „van behuising, stemreg en lewensruimte" (p. 68) laat praat.

Die afstropingsproses neem na De Goede se ontmoeting met die eendstert in vaart toe. Oor die bedrag van sewe en 'n-half

50 Vgl. Kannemeyer. OP WEG NA WELGEVONDEN, p. 32.

sent ontwikkel 'n argument tussen De Goede en kondukteur A.C. Theron. Deur 'n bietjie letterspel geraak die leser op die naam (the) Charon⁵¹, waardeur hierdie vluggetekende figuur 'n plek in die mitologiese agtergrondspatroon verkry. Die dilemma van hierdie „soldaat van die stadsraad" (p. 70) is 'n aanduiding van die dilemma waarin De Goede hom aanstons sal bevind as ook hy in sy stryd slegs op sy eie geestes=krag aangewese sal wees.

Pateties ondoeltreffend maar getrou aan sy „Bybel", onder=vra De Goede en noteer die belaglike antwoorde. Teenoor die eendstert wat sy geloof in sy kerk (Hope) aantast, het hy slegs die antwoord van 'n kragtige vuishou (p. 74) wat egter ewe ondoeltreffend as sy vrae is. Van 'n „groot, vet windsak" (p. 110) ontvang De Goede 'n klap wat hom laat te=rugsteier. In hierdie geveg veg De Goede eintlik teen hom=self, want „elke enorme kragvertoon van die Kaptein word volgens 'n hefboomwerking téén hom gebruik"(p. 112). Hier=deur word die aard van die Gudenov-wêreld (vgl. p.104 hier=onder) op beeldende wyse geopenbaar: dis nie 'n wêreld met 'n eie patroon en struktuur nie, maar 'n verwronge teen=beeld van die veronderstelde De Goede-wêreld. Die krag van die soldaat van hierdie wêreld lê daarin dat sy teengreep „'n perversie van die ware greep is" (p. 112). De Goede breek dan ook finaal as hy met die huwelik van die idiote gedwing word om te kyk na 'n travestie van wat vir hom op sy manier die heiligste was: die liefdesgebod, in Oita ontkragtig tot weke moraal waardeur selfs 'n idiothuwelik gesanksioneer word.

Hierop het Boris Gudenov sy strategie beplan: dat De Goede sy eie vernietiging bewerkstellig (p. 56). Soos al sy vorige take, het De Goede ook hierdie een met getrouheid en selfs groter onderskeiding volvoer. Die greep waarmee hy die modegek oorwin, is self 'n travestie van die liefdesom=

51 Graves, op. cit., p. 515.

helsing, „die heel primitiefste greep van almal: 'n woe= dende omhelsing waar jy jou teenstander, asof met liefdes= oorgawe, druk en druk so hard as wat jy kan" (p. 112). Sy oorwinning hier word slegs behaal deur verloëning van die beginsels van sy wêreld; dis 'n moment van eenwording met die Gudenov-wêreld, wat nou verder strek as die uiterlike van leerbaadjie en mokkasins. Dis die nederlaagmoment van die geloofsheld. „Daar is niks waarop hy hom kan beroep nie behalwe sy krag, en sy krag het in hierdie geval niks bewys nie. Hier is 'n ander dimensie van denke, 'n terrein waar die heroïese optrede en gebaar niks beteken nie" (p. 113). Die afloop van die satiriese ontluisteringsproses is 'n blote formaliteit, teen die agtergrond van die oerteks (Euripides se HERCULES DISTRACTED waarin Herakles se moord op sy vrouen kinders behandel word) ook noodlottig bepaal: 'n laaste stukkiefutiele, waansinnige daadkragtigheid; die moord op Hope en sy kinders, en dan die Stigting Welgevon= den waar hy „ontslae (sal) wees van die vloek van lyding, liefde, leed en skepping" (p. 160).

In sy twyfel „aan die misterie van die raaiselagtige, on= bekende krag wat hom nog altyd in staat gestel het om bô die gewone uit te styg en die ongewone te doen" (p. 148), dit wil sê, in sy geloofsvertwyfeling, soek De Goede antwoord= de op sy vrae by verskillende persone. Soos die gewyde eendstert vorm van die ander verhaalfigure in die „shopping centre" ook onmiskenbaar deel van die religieus-allegoriese basispatroon. Die belangrikste is die priestertjie van die Bee-Bee-Doo-kultus, in wie iets voortleef van die Naäs= senepriesters wat die Hermenistiese misterierites aan die menigte uitgesing het. 'n Hellenistiese kommentator van dié rites sê die volgende van so 'n priester: „... when the people assemble in the theatres a man comes on the stage, clad in a robe different from all others, with lute in hand on which he plays, and chants the Great Mys= teries, not knowing what he says ..."⁵². Die Bee-Bee-

52 Mead, op. cit., p. 128.

Doo-priestertjie is geklee in 'n wit jas, hy het 'n wysstok in die hand en trek deur onmusikale geluide die aandag van die menigte. Ook hy verstaan niks van die boodskap wat hy van die verkreukelde papiertjie af lees nie (vgl. p. 85). In Bee-Bee-Doo en haar priestertjie is die mistieke ont=
mistiseer, ontkragtig tot 'n florerende seks- en dwelmhandel. De Goede vind by hierdie dwelmsmous in geloof geen antwoord op sy vrae nie. Die vakbandleiers in geloof (p. 107-8) verpersoonlik die militante ekumeniese beweging, maar ook hier vind De Goede geen antwoord nie. Met Hope en sy „Bybel" deel van „'n wêreld wat hy geken het" (p. 114), kom De Goede in 'n religieuse lugleegte te staan.

So word daar in die persoon van Demosthenes H. de Goede en deur die dalende lyn van sy ontwikkeling van godeseun tot geestelik versteurde, 'n demonstrasie gelewer van die patetie=
se onvermoë van die dogmatiese gelowige om deur sy geloof die geestelike probleme van ons tyd op te los. Hierdeur word De Goede objek van die satire.

4 Boris Gudenov verpersoonlik „al daardie onsigbare magte wat die wêreld teister" (p. 155). Almal weet van hom, maar niemand ken hom nie. Sy naam kan wees: helhond, kommunis, grootgeldbesitter, liberalis. In geestelike sin kan hy dan ook die Antichris genoem word. Maar Boris Gudenov kan ook 'n reukverwyderaar of die wenner van die Nobelprys wees. Soos sy naam 'n pervertering van De Goede se naam is, so is sy wêreld gebou op die travestering van dit wat die wêreld van De Goede behoort te konstitueer: liefde ontkragtig tot liefdadigheid; die humane tot die humanistiese; mistiek tot 'n seksgodinkultus; die belofte van 'n hemelse paradys, tot 'n aardse „shopping centre" waar in alle menslike be=
hoefte voorsien word, „want die Huis van Gudenov is groot en daar is baie kamers" (p. 109). Hierdie wêreldling is tot aartsvyand verklaar, maar geen mens kan hom vind of ver=
nietig nie, omdat dit 'n konfrontasie met die self en dus selfvernietiging beteken. Daarom lyk De Goede en Gudenov sprekend op mekaar. Aan die einde van die werk konfronteer

die satirikus Gudenov met hierdie beeld van homself, en as hy „die aaklige beeld van homself in die spieël" (p. 166) sien, spreek hy daarmee 'n satiriese oordeel uit oor die tycoon-aspek van sy wese.

Want dit is duidelik dat daar aan hierdie figuur twee kontradiktoriese aspekte is: die hooghartige tycoon en „'n seuntjie van die sjtetl" (p. 62). Dieselfde kontradiksie is ook aanwesig in Iole: aan die een kant „die moderne, hoogs gesofistikeerde vrou met die grimeringsmasker van 'n maagd" (p. 51) en aan die ander kant „'n meisietjie wat in 'n solderkamer onder die Swartberge die eensaamheid van kersligte en romantiese heimwee gevoel het" (p. 62).

'n Seuntjie van die sjtetl en 'n meisietjie van die Karoo - twee kinders dus met al die assosiasies wat uit geloofs-oogpunt met die begrip kind gepaard gaan: ontvanklikheid, aanvaarding, deurlewing - is in Boris en Iole verskuil agter die gesatiriseerde uiterlike van impotente tycoon en immorele saboteur. Die uiterlike van albei maak hulle, soos die ander verhaalfigure, objek van satiriese spot, maar die kinderlike verlange, die besef by albei dat daar êrens „iets belangriks verlore gegaan" het (p. 62), verhef hulle daarbo. In hierdie aspek van Boris en Iole se wese word op allegoriese vlak die moontlikheid gelê van 'n misterieuske geloofservaring.

Boris Gudenov verpersoonlik as tycoon die wêreldling, maar vanweë sy herinnering aan 'n Joods-godsdienstige verlede ook die Jodedom. As van Iole gesê word dat sy „haar volkome diensbaar gestel (het) as die houer waarin die heilige transformasie moet plaasvind" (p. 134), verkry haar maagdelikheid binne godsdienstige konteks 'n besondere betekenis: sy is 'n Maagd Maria, in terme van Bybelse metaforiek dus verpersoonliking van die aardse kerk as bruid. Wat dus op verhaalvlak Boris se impotente aanslag op Iole is, waardeur sy „vernietig en bloeiend" (p. 164) agtergelaat word, is op allegoriese vlak die aanslag van die wêreldling op die kerk. Die moontlikheid dat Iole en Boris in kinderlike onbevange-

heid tot misteriereke geloofservaring kom, word skynbaar nie gerealiseer nie. In die plek daarvan word Iole dierlik aangerand en Boris seksueel verneder.

As Gudenov hierna verbrand, lyk dit asof hul wedersydse vernietiging deel vorm van die absoluut negatiewe patroon wat die slot van die werk uitmaak. De Goede, die dogmatiese gelowige, het sy geloofstryd verloor; Hope, die geloofsnimfomaan, is dood; Iole, die mistieke maagd, is verkrag; Gudenov, die Jood, het verbrand. Selfs die geperverteerde mistiek van die Bee-Bee-Doo-kultus word finaal uitgewys en vernietig as „'n vulgêre oorblyfsel van die primitiewe" (p. 169). Ook die Dediens, wat 'n religieuse konnotasie gehad het, het 'n verandering van beleid ondergaan ingevolge waarvan „tradisionele beelde vernietig (moet) word" (p. 159). Dis 'n moment van volkome agnostisisme, sekularisme, waarop almal op „die dood van tradisie en oerbelewenis" (p. 171) drink. Oor hierdie vernietigde geloofswêreld klink die heiligskendende woorde van die Brigadier, die „luidrugtige Nee's" (p. 169) van die jongmanne van die personeelafdeling, en die lied van die eendstert. Van geloof, hoop en liefde, bly daar „seks as seks, liefde as liefde, waarheid as waarheid soos elkeen dit op daardie oomblik sien" (p. 171). Ten opsigte van dié negatiefbeeld funksioneer die oë van die Brigadier as die derde oog, soos die volgorde van linkeroog-regteroog-derde oog in die vooruitsig stel.

4.3.3 Die antwoord op die gesatiriseerde werklikheid

Wat met Iole en Gudenov gebeur, vorm egter nié deel van bogenoemde negatiefbeeld as dit in terme van mistieke metaforiek geïnterpreteer word nie. „Heat and fire, on the plane of mystical physiology, indicate the awakening of a magico-religious power"⁵³. Dit dui op die vrywording van die

53 Eliade, M. MYTHS, DREAMS AND MYSTERIES, p. 146.

religieuse mens en sy eenwording met die heilige wese wat hy in sy besondere godsdiens vereer. „A saint, a shaman, a yogi or a 'hero' are all apt to feel the supernatural warmth to the degree that, each upon his appointed plane of being, they surpass the profane human condition and become embodiments of the sacred”⁵⁴. Hierdie staat kan onder andere deur die „'transmutation' of the sexual energy”⁵⁵ bereik word.

Ten spyte van die verkragting van Iole, het daar iets sinvol plaasgevind: die seksuele is „herkonstitueer” (p. 164), omgevorm tot geloofservaring. Iole voel „die bevrediging van weerontkieming na swakheid en onvermoë” (p. 165). Daarom kan sy „luister met die triomf van haar enkele, enigste liefde na die krete van haar onsigbare minnaar wat bokant Oita vrygelaat word deur die vlam wat brand” (p. 165). Ook Gudenov sien in sy minnares niks van die seksuele meer nie. „Ten spyte van wat gebeur het, is Iole meteens ... die rondheid, die vogtigheid, die stil, wit maan, die goue oë, die soet geur van heiligheid, en die vurigheid en drif, en iets wat brand en alles wat teenstelling is - en sy kom soos die maan oor die vlaktes en oor die berge en oor die bome en deur die silwer lig tussen die oostelike heuwels...” (p. 139).

Êrens in twee afsonderlike kamers in Oita is daar twee mense vir wie tradisie en oerbelewenis nie dood is nie, maar tot lewende, religieuse werklikheid geword het. Iole se mistieke visioen (p. 165) is vol poëtiese naklanke van die Trismegistiese literatuur: die son wat in die see, die „vroulike vloeistof”, sterf en herbore word; die koringkorrel wat in die aarde sterf; die „barre landskap” (Isis) wat deur die bevrugterende water van die Nyl (Osiris) oorvloei word; die

54 Ibid., p. 149.

55 Ibid., p. 146.

eenwordingsgedagte wat soos 'n refrein in die lofliedere aan Hermes Trismegistos opklink⁵⁶. Boris, die Jood met 'n lang Joodse verlede, se religieuse ervaring (p. 165) word in die strakker terme van 'n Kabbalistiese visioen verwoord: „die wyse ou man wat lees uit die heilige boeke“, die nabyligheid van die wolkkolom om die verbondsark, die mantel van die Heer van die Naam wat uit sy kennis wonders kan verrig⁵⁷. Saam vorm hierdie twee visioene 'n magtige positiefbeeld wat teenoor die negatiefbeeld soos gesien deur die oë van die Brigadier gestel word.

'n Vername aspek van hierdie positiefbeeld is dat daar benevens die oë van die Brigadier en die verhaaltegniese derde oog van die verteller, 'n derde „derde oog“ na die gebeurtenisse kyk: die oë van Hyllos, die loerder. Ten spyte daarvan dat hy nie begryp wat hy sien of tot begrip opgevoed sal word nie, suggereer die feit dat die „beeltnisse ... hom vir die res van sy lewe sal kwel“ (p. 167) 'n parallel met sy vader wat tot gelowige beleving van sy halfvergete Joodse verlede gekom het. In Hyllos word dus 'n belofte vir die toekoms gelaat.

Om die persoon van Iole is daar vele dinge wat die Rooms-Katolisisme suggereer; Boris is 'n Jood. „Sê“ die werk dus uiteindelik dat die Jodendom en/of die Katolisisme die lewende religieë is? Bedoel die verteller dat soos Jock Silberstein, die progressiewe Jood, die gemeenskap op materiële vlak gedien het, Boris Gudenov, die ortodokse Jood, die gemeenskap in godsdienstige sin dien? So 'n vraag is niks meer as hinderlike spekulasies nie, waardeur 'n kunstwerk aan 'n „feitelike“ propagandabrosjure gelykgestel en die allegoriese aard van die werk misken word. As die leser

56 Mead, op. cit., veral pp. 57-67.

57 Vgl. vir hierdie tradisionele Kabbalistiese elemente Bischoff, Erich. DE KABBALA, voorwoord, pp. I en II.

as mens uit 'n bepaalde waardestelsel en geloofsoortuiging die allegorie ombuig na sy eie werklikheid, kan die volgende miskien geld as die godsdienstige „boodskap” van DIE DERDE OOG: dat die mens te midde van 'n godlose moderne wêreld sy dooie, tradisionele geloof kán en móét herbeleef as 'n lewende werklikheid. Die werk bring die positiewe uitdaging om „in die banaliteit van die teenwoordige ... die verminkte waarheid van die verlede” (p. 165) te sien en te ervaar. In hierdie insig van Iole lê, in positiewer sin, iets opgesluit van die insig waartoe Pär Lagerkvist, „die God-soeker”⁵⁸, se Ahasveros kom: „Agter die gode, agter alles wat die wêreld van die heilige vervals en vergrof, agter die leuen en die verdraaiing, agter al die verwronge godewesens en al die gedrogte van die mens se verbeelding moet daar iets ongehoords wees wat vir ons onbereikbaar is”⁵⁹.

4.4.4 Samevatting

Soos in SEWE DAF, suggereer Leroux ook in DIE DERDE OOG ✓ 'n antwoord op die gesatiriseerde werklikheid. As satirikus rig hy nie slegs die oog op die dekadente verskynsels van ons tyd nie, maar veral op die onvermoë van die mite=lose moderne mens om 'n antwoord op die probleme van sy gesekulariseerde bestaan te vind. Die moderne mens haat „die organisasie van die twintigste eeu ...: die kollektiewe, steriele narcissisme, die ongevraagde produk wat sielkundig aan jou afgesmeer word, die toelaatbare losbandigheid wat weersin by jou wek, die leefwyse wat die angs in jou laat oplaai, die dinge wat jy vrees maar gedurig na verlang” (p. 74). En tog is hierdie wesens „mede-argitekte van Boris Gudenov se shopping centres dwarsdeur die wêreld” (p. 75).

58 DIE DOOD VAN AHASVEROS, Inleiding.

59 Ibid., p. 114.

Een van die „drie oë" in DIE DERDE OOG is dus, soos Vermeulen aandui, die „maatskaplike oog"⁶⁰ van 'n skrywer wat ver= skyningsvorme van die kwaad satiries veroordeel. Behalwe die moraliserende en kritiserende „maatskaplike oog" is daar egter 'n satiriese oog wat dieper kyk en op religieus-alle= goriese vlak die eintlike ontstaansgrond van die maatskap= like wantoestande oopvlek. In wese is DIE DERDE OOG dus 'n religieuse satire, omdat die satirikus die doodsheid van die moderne mens se geloof satiriseer.

Die antwoord wat in DIE DERDE OOG gesuggereer word, is veel positiewer as dié in SEWE DAE. Naar Henry se geloof op veronderstelling berus, word in die geval van Gudenov en Iole 'n werklik religieuse ervaring gebeeld. Albei werke bring egter 'n positiefbeeld wat teenoor die negatiewe sati= rebeeld gestel word. Hierdie antwoorde wat Leroux se sati= res op die wyse van die woordkuns suggereer, maak hom nie 'n optimistiese satirikus soos Langenhoven nie, maar dui daarop dat die ware satirikus, anders as die kosmiese ironi= kus, nie die volslae wanhoop ken nie.

4.4 Leroux en die leser

In vergelyking met die intieme verteller by Langenhoven, tref ons in die werk van Leroux 'n verteller aan wat hom deur verhaaltegniek en ander middele skynbaar doelbewus van die leser distansieer. Behalwe enkele eerstepersoonsgedeel= tes in HILARIA en DIE MUGU, is al Leroux se romans tot en met DIE DERDE OOG derdepersoonsvertellings. Deur dié on= persoonlike vertelwyse word, veral in die romans na EERSTE LEWE en HILARIA, verhaalwêreld geskep wat vreemd is en be= vreemdend werk: die wêreld van die eendstert; die wêreld van 'n onafrikaanse, hoogs gemeganiseerde plaas; 'n wêreld van vampiere en 'n reusagtige oermens: die doolhofwêreld

60 Vermeulen, H.J. „Die derde oog as ghoeroe", STAND= PUNTE 98, p. 4.

van 'n fantastiese „shopping centre“. Plek-plek herken die leser trekke van sy eie realiteit, maar dis asof bekende dinge soos 'n kragopwekker, 'n stoetbul, winkeltoonbanke, 'n roltrap, vreemde en beangstigende voorwerpe word. Die verteller en die leser deel nie dieselfde kennis en sentiment nie; die verteller beeld skynbaar slegs die kwaad son-der om dit te veroordeel. Uiteindelik dra alles daartoe by dat die „alwetende“ verteller in 'n groot mate vir die leser, soos die Brigadier vir sy volgelinge, „'n ewige raaisel“ (DIE DERDE OOG, p. 34) word.

Selfs in 'n eerstepersoonvertelling soos ISIS kan die leser hom nie vereenselwig met die immorele reisende verteller nie. Soos vir Pamela wat „Afrikaans is en van De Doorns kom en al hierdie dinge as raserny beskou“ (ISIS, p. 109), is die verteller se probleem vir die leser enigsins vergesog en onwerklik. Ook hier kan die leser nie vanuit die veilige bondgenootskap met die verteller en in die lig van gemeenskaplike norme die oog satiries rig op die dekadente verskynsels van 'n wêreld buite dié bondgenootskap nie.

Identifisering met enigeen van die „helde“ in die romans - die Colet van HILARIA, Henry, De Goede, mnr. Y - beteken dat die leser saam met dié figure tot objek van die satire word. Met die onpersoonlike en onkenbare verteller in SEWE DAE, DIE DERDE OOG en AZAZEL kan die leser hom nie identifiseer nie, want dis 'n verteller wat nie alleen met die verhaalfi- gure nie, maar ook met die leser 'n satiriese spel speel. Uiteindelik staan die leser in 'n groot mate „uitgelewer“ aan homself: hy moet self die gebeure interpreteer, self 'n oordeel oor die verhaalfigure vorm, self die kwaad vind, uiteindelik self tot selfveroordeling kom - 'n moeilike taak, nie alleen vir die De Goedes van die realiteit nie, maar (blykens die reaksie van iemand soos Aat Kaptein op DIE

DERDE OOG⁶¹ ook vir die Ornassis E's.

Omdat die verteller in Leroux se satires nie soos die verteller by Langenhoven die leser se oordeel voortdurend rig en vorm nie, kan sy satiriese werke beskou word as voorbeelde van „ungelenkte Satire”⁶². Die spel wat die verteller met die leser speel, bring ook iets mee van die „Orientierungslosigkeit”⁶³, wat die suiwer groteske kenmerk. Suiwer ongerig of grotesk kan die beelding natuurlik nie wees nie, want dan sou Leroux se kuns nie satiries genoem kon word nie. Soos reeds vroeër opgemerk, is die kuns van die satirikus juis nie die kuns van die wanhoop of die nihilistiese lag nie, maar die kuns van die militante woord, waar spot as wapen gebruik word om 'n bedreigende mag te beveg. As ons dus sê dat Leroux satirikus is, sê ons meteen dat die „Orientierungslosigkeit” van sy werke slegs skynbaar is, en dat die vorming van die leser se oordeel op 'n ander, (kunssinniger) wyse as by Langenhoven plaasvind.

Daar is dus aan die verhouding tussen die satiriese verteller en die leser 'n grondliggende paradoks: enersyds distansieer die verteller hom van die leser, andersyds maak hy hom

61 Vgl. hiervoor DAGBREEK EN SONDAGNUUS, 20 November 1966. Onder die opskrif: „Hertzog-pryswenner skryf smerige boek”, sê hy o.m.: „So eindig hierdie boek wat geskryf is in die skaduwee van die Vrouemonument van Bloemfontein. Die tradisie is dood. God is dood. Nou is daar groot pret”. En kategories verklaar hy: „Só sê Etienne Leroux”. Hierdeur openbaar Aat Kaptein nie alleen 'n ongevoeligheid vir die ironie van die slot nie, maar kyk ook die voor die hand liggende feit mis dat dit nie Leroux is wat so sê nie, maar die Brigadier, 'n verhaalfiguur wat deur die verhaal heen as 'n teatrale dwaas aan die leser voorgehou word. Omdat Aat Kaptein die gebeure op dieselfde negatiewe wyse as die Brigadier interpreteer, word hy 'n Ornassis E., en daarmee objek van die satire.

62 Gaier, op. cit., p. 349.

63 Mensching, op. cit., p. 28.

kenbaar; enersyds aktiveer hy die leser om 'n eie oordeel te vorm, andersyds vorm hy self die leser se oordeel. Hy gee geen duidelikheid oor presies watter norme hy aanlê nie, maar oor sy militante vertelhouding is daar geen onsekerheid nie. Daar is 'n voortdurende wisselspel tussen verteller en leser, waarby dān die verteller die leser, dān die leser die verteller vind. Van hierdie soeke na en ontdekking van die verteller se houding, wat op sigself reeds 'n leesavontuur is, is daar in die eensydig toenaderende werk van Langenhoven geen sprake nie.

Wie nie die ironie van vertelhouding by Leroux snap nie, of uit verabsoluteerde literêre norme die stem van die verteller uit die vertelling geraffineer wil sien, kan een van twee ongeldige besware teen sy werk inbring. Die eerste is dat die verteller slegs die kwaad beeld sonder om dit hoe= genaamd te veroordeel. As die verteller Gysbrecht oor die eendstertlewe sō laat dink: „Hier is iets wat hy aanvoel, maar nie begryp nie; asof 'n onbekende lewe op 'n ander vlak plaasvind, sigbaar maar verborge in sy eksklusiwiteit, dinamies en uitbundig maar grotesk in die wyse waarop dit teenoor die buitewêreld openbaar word" (DIE MUGU, pp. 57-8), lyk dit asof hier, afgesien van die maar-byvoeging, eerder verheerliking as veroordeling van dié lewe is. Hier moet die leser die satiriserende verteller vind, 'n verteller wat Gysbrecht beeld as „die mugu" wat ten alle koste aansluiting by 'n groep soek - selfs 'n groep waar die „dinamiese" en die „uitbundige" op bedwelming deur daggasigaret of die primitiewe ritme van mal musiek berus, en nie inherente waardes is nie. Deurdāt juis Gysbrecht iets positiefs in die eendstertlewe sien, word dit satiries veroordeel as maar net nog 'n lewelose orde (vgl. in dié verband Juliana Doepels se woorde voor in die werk).

Die stem van dieselfde hekelende verteller wat hom hier agter die masker van skynverheerliking verberg, klink deur in die spottende ritme, alliterasie en halfrym van 'n gedeelte soos: „Almal klap hande. Die Ross gryp sy sheila, gooi sesh.

dans die kwela" (DIE MUGU, p. 59). Colet se verset (HILARIA, pp. 89-90) is darem te omvattend om te oortuig, en dit verbaas dan ook nie dat 'n uiting van hierdie „Klipharde verset. Graniet waarteen alles weerkaats" (HILARIA, p. 89), daarin bestaan dat Colet kordaat met die trapreiling afgly nie (p. 93) - beeldende kommentaar op die kinderagtige aard van sy verset. Die hand tussen Jock en Henry (SEWE DAE) word gesmee deur in die tenk met stookwyn te spoeg. Wat ter ander betekenis hierdie handeling ook al in die werk verkry, dit bly 'n ongure daad waardeur daar, op die wyse van die parodie, gesinspeel word op die gebruik by die helende van ouds om 'n bloedbroederskap te smee. Die manjifieke Welgevonden verwaarloos en verval, die kamer van bieg het „sy helende krag verloor" (AZAZEL, p. 22), regter O'Hara en De Goede word uiteindelik geestelik versteurde inwoners van die Stigting ...

So kan voorbeeld op voorbeeld aangehaal word om te bewys dat die verteller deur kunstige seleksie en ordening van gebeure, deur agtergrondspatrone (o.a. die mitologiese), deur die samespel van gegewens, deur die beelding self, die openbaarde vorme van die kwaad satiries veroordeel. Maar die leser moet hierdie verteller agter vele maskeradepakke van die ironie⁶⁴ vind om te snap dat dit by Leroux nie 'n geval is van Aat Kaptein se reeds genoemde: „Sô sê Etienne Leroux" nie, maar die geval van 'n kunstenaar wat iets anders „sê" as wat daar staan, wat deur beelding van die kwaad die goeie as teenbeeld suggereer.

In 'n gedeelte soos die dans van die Boss en sy Sheila (vgl. hierbo) is die spottende stem wat in die vertelling deurenklink, nie dié van die skrywer nie, maar die stem van die verteller, wat kragtens die vertelsituasie bestaan. Wolfgang Kayser beskou die verteller tereg as conditio sine qua

64 N.a.v. P.D. van der Walt se „maskerade van die ironie" (op. cit., p. 114).

non van alle epiëse literatuur⁶⁵ en noem die verteller, die vertelling en die hoorderspubliek die drie komponente van die oervertelsituasie⁶⁶. Ook Scholes en Kellogg beskou die verteller as wesenlik deel van verhaalkuns⁶⁷. In die dramatiese derdepersoonsvertelling word daar weliswaar 'n illusie geskep dat die verteller afwesig is, maar hierdie „afwesigheid" is slegs skynbaar omdat die verteller ook hier die een is wat, soos Jock Silberstein, die maskers uitdeel (vgl. SEWE DAE, p. 41). Die leser weet op grond van die werklikheid van die vertelsituasie dat daar 'n verteller is wat as „filter" van die verhaal nie alleen gebeure selekteer en orden nie, maar ook 'n bepaalde houding teenoor die verhaalfigure en die leser het.

- Om te verwag dat die verteller soos in die dramatiese, ook in die satiriese derdepersoonsverhaal „everywhere present but nowhere apparent"⁶⁸ moet wees, dus as't ware altyd uit sy vertelling „geraffineer" moet wees, is verabsoluttering van 'n soort verhaal. Die verteller is altyd as ordeningsprinsipe in die vertelling aanwesig en dis heel natuurlik dat hy hom ook deur vertellerskommentaar aanwesig kan maak.
- Juis in die satireverhaal tree die oordeelvormende funksie van die verteller (volgens een of albei bg. metodes) sterk op die voorgrond. Of dit nou openlik of subtiel, terloops of nadruklik, beeldend of betogend geskied, die satiriese verteller (in sowel 'n ek- as 'n hy-vertelling) kommentarieer altyd. Die verskil tussen „gelenkte" en „ungelenkte" satire waarvan daar hoër op sprake was, is dus meer 'n verskil in graad en wyse van kommentariëring as 'n verskil in wese.

Oor die literêre regverdigbaarheid van vertellerskommentaar

65 Kayser, op. cit., p. 351.

66 Ibid., pp. 204 en 201.

67 Scholes en Kellogg, op. cit., p. 240.

68 Flaubert se eis, vgl. *ibid.*, p. 262.

en -betoog bestaan daar wyd uiteenlopende menings. Aan die een kant staan kritici soos Kannemeyer en Antonissen wat beswaar daarteen maak „as die verteller self betoog en 'n morele oordeel uitspreek“⁶⁹ of deur kommentaar „aandag vra vir die skrywer-op-sy-uitkykpos“⁷⁰. Daarteenoor is daar die standpunt van Scholes en Kellogg wat t.o.v. die werke wat hulle ondersoek, verklaar: „The commentary, often labelled 'intrusive', ... is simply the histor going about his business. It is his business to be present whenever and wherever he wants to be, and to guide the reader's response to the events narrated“⁷¹. Die waarheid lê heelwaarskynlik êrens tussen dié twee uiterste standpunte. Alhoewel dit waar is dat die verteller nie op simplistiese wyse aan die skrywer gelykgestel kan word nie, maar kragtens die vertel-situasie bestaan en deur sy kommentaar aandag op homself en sy standpunt mag vestig, is dit ook waar dat beelding van die kwaad groter satiriese trefkrag het as wat 'n betoog daaroor het. Waar beelding en kommentaar komplementêr gebruik word, verkry die satire 'n dubbele snyvlak, mits die kommentaar self openbarend en skerp verwoord word. Sonder beelding verloor die satirisering veel van sy skerpte, maar ook dan kan bloot kommentaar in 'n satireverhaal volkome op sy plek en treffend wees. Daarbenewens het die vertellerskommentaar die belangrike funksie dat dit momente verteenwoordig waar die verteller die leser vind sodat die leser georiënteer word om dieselfde verteller te vind op momente wanneer daar slegs gebeeld word. Daar kan dus nie teen die feit dat 'n verhaalkunstenaar gebruik maak van sy prerogatief om deur die verteller kommentaar te lewer, beswaar gemaak word nie, maar alleen teen die wyse waarop

69 Kannemeyer. OP WEG NA WELGEVONDEN, p. 34.

70 Antonissen, Rob. KERN EN TOOI, p. 215.

71 Scholes en Kellogg, op cit., p. 266. Histor is hulle term vir die verteller wat deels of ten volle as beoordelende verslaggewer optree.

dit geskied. Antonissen self stel die saak in sy bespreking van SEWE DAE in beter perspektief as hy sê: „Seker, ook pure gedagtelikheid kan magtig wees, en in die kunstwerk volkome op sy plek. Maar dan mag dit nie vlak verklaarderig wees nie; dan moet dit, deur helder, beklemmend, speels, fantasties of vlymskerp-saaklik woord te word, die beeld van die gebeure in sy ontplooiing of élan ondersteun”⁷².

✓ In Leroux se werk is daar oorvloediglik bewyse van satire met die dubbele skerpheid van beeld en kommentaar. In HILARIA is daar onder meer die beeld van die leë, nuwe wêreld waarvoor Colet as soldaat help veg het (pp. 7-11), en die skynuitbundige lентeoptog waar die verteller in beskrywende gedeeltes soos: „Bonte warreling, chaos. Goue strydwaens, papiermaché-bote met papiermaché-blindings vir geïlle” (p. 112) nie slegs beskryf nie, maar ook kommentaar; in DIE MUGU onder meer die beeld van die klein ordewêreld van die tuinier (p. 19), die beelde van die eendstertlewe; in SEWE DAE die swembadtoneel waaroor die verteller finaal oordeel met die woorde: „Dis 'n tweede sondvloed, belig deur spreilligte” (p. 45), die beeld van die aristokratiese boere wie se gesigte heen en weer beweeg voor die „teologiese tenniswedstryd” (p. 59); in AZAZEL die dood van die Reus ✓ deur die hand van die kloekmoedige, „goeie” Speurdersersant; in DIE DERDE OOG die beeld van Oita waar die moderne mens dwaal en verdwaal. In gedeeltes soos dié beeld die verteller die gebeure of verhaalfigure, maar oral klink sy satiriserende stem deur.

Deur hierdie versmelting van beeld en kommentaar stel Leroux vir homself 'n norm waaraan suiwer kommentariërende gedeeltes gemeet word. Op sigself sou 'n gedeelte soos: „Hulle dra in hulleself die skuldgevoel ten opsigte van hulle eie versadigde kultuur; die nihilisme voor die ruïnes van hulle

72 Antonissen, Rob. SPITSBERAAD, p. 40.

verkrummelde gode; die goddeloosheid in die stilte van die Groot Swye; die vormloosheid by die graf van die heengegane Nuwe Tyd; die onsekerheid voor die aard van die Syn" (SEWE DAE, p. 44) as skerp satire kon geld, maar omdat die satire nie ook hier uit die beelding spreek nie, is dit in die lig van 'n vergelyking met beeldende gedeeltes minder skerp. Dis egter beslis nie „'n ontoelaatbare eksegetiese kol in die roman"⁷³ nie. Enkele kere hinder die wyse waarop die verteller kommentaar lewer: om die onbeheerste bombasme daarvan, iets soos die oordeel oor die gaste wat „met fatalistiese hedonisme, in hulle epikuriese uitdaging van die son en die humiditeit, bereid om die gastronomiese foltering te ondergaan ..." (SEWE DAE, p. 55) in werklikheid maar net 'n bietjie lekker eet; om die maklike sinisme daarvan, iets soos: „Het logge stoomrollerhoue slaan hy Gysbrecht se een oog tot 'n blou pappery: 'n hou vir suiwerheid in hierdie morele verwarring, 'n hou vir eenvoud in hierdie kompleksiteit" (DIE MUGU, p. 83).

Kritici wat vertellerskommentaar gelykstel aan skrywerskommentaar en daardeur ontken dat die verteller maar net nog 'n impersonasie is deur wie die skrywer op 'n wyse eie aan verhaalkuns onregstreeks (al skyn dit hoe direk) kommentaar lewer, of wat kategorieë verklaar dat vertellerskommentaar deur beelding, „gedemp" of „geabsorbeer" moet word om esteties verantwoordbaar te wees⁷⁴, hou in hul romanbeskouing nie rekening met die aard en eiensortige wese van die satirerverhaal nie. Die spel van 'n verteller wat hom van die leser distansieer maar hom ook aan die leser openbaar; wat agter beelding skuilgaan en tog sy militante stem laat hoor, die hele ironie van vertelhouding stuit dan teen 'n verabsoluteerde literêre vooroordeel.

Die ironie van vertelhouding is ook in 'n eerstepersoonsver-

73 Kannemeyer. OP WEG NA WELGEVONDEN, p. 35.

74 Loc. cit.

haal soos ISIS te bespeur. Veel van die kompleksiteit van hierdie werk word teweeggebring deur 'n verdubbeling in die hooffiguur mnr. Y. Die knolskrywer voor sy tikmasjien is die eintlike verteller (en vergestalte skrywer) en vertel van die soektog van sy ander ek na Isis. Vir begrip van die verhaal is die vertelhouding van hierdie verteller van deurslaggewende belang. Hy beskou sy ander ek met sy „vleeslike luste“, sy „verhewe ydelheid“ (p. 8) as die „ou dronk, jong koning“ (p. 7) wat op simboliese wyse deur die vrou Isis verjong kan word. Dis die ander ek wat die reis onderneem, terwyl die knolskrywer gedistansieer en spottend die amoreuse avonture boekstaaf. Tog is die knolskrywer en sy ander ek verenig in een figuur sodat die distansiëring nooit werklik kan wees nie. Dis eerder 'n satiries-ironiese objektiwiteit wat bereik word, waardeur 'n morele oordeel oor die self uitgespreek kan word. In ISIS bereik Leroux se satire 'n logiese konsekwensie: nadat daar in die ander werke vele dinge tot objek van die satire gemaak is, word die stadium van selfsatire bereik. Met die losbandige reisiger kan die leser hom nie identifiseer nie, maar as mens wat „deel van ons tyd is“ (p. 6) word die leser deur 'n demonstrasie van genadeloos eerlike selfanalise geaktiveer tot selfondersoek.

Die doel van die reis lê opgesluit in die woorde: „Ek is met eens die Farao wat die rol speel van Osiris en ek speel die spel desperaat om my 'n nuwe lewensduur te besorg, 'n hernuwing, 'n verjonging, 'n transformasie. Die Kh₃ van die gees“ (p. 7). Die rede vir die reis klink uniek, maar is in ons tyd van oorsese reise na die dood van 'n „geliefde“ eintlik doodgewoon. Die reisende hooffiguur lewer bewys op bewys van sy onversadigbare vermoë om liefde en pret „te maak“, maar van weinig anders. Ooggetuie en boekstaver van hierdie (sy eie) onwaardigheid, is die skrywende hooffiguur. Laasgenoemde hoor hoe sy ander ek teenoor die onmoontlikste toehoorders die Isis-Osiris-mite verhaal; hy hoor ook die lagwekkende en onbegrypende reaksie van die medereisigers, waardeur sy eie probleem bespot word. Terwyl daar iets

groots en sinvol in die Plaza de Toros plaasvind, sien hy homself en Linda Lee „oop en bloot onder 'n Spaanse hemel vry" (p. 28); hoor hy sy eie dwase lag „terwyl die hele skare stil en angstig wag vir die dom bul om die kringloop te voltooi" (p. 32). Die reis word veertien geleenthede vir herhaling van dwaasheid en wellustigheid, waardeur daar statisties oortuigend bewys gelewer word van die onwaardigheid van hierdie Osiris-figuur. Dat hy nie (sê die verteller van homself) op simboliese wyse voltooiing vind en dus vernuwe en herbore word nie, maar ander bedwelming van „LSD, Purple Hearts, opium en doodgewone dagga" (p. 139) sy soeke na Isis laat vaar, is miskien die beste uittog van die dwaas. Omdat daar aanduidings daarvan is dat die verteller ook die Westerling, die witman uit Afrika en die kunstenaar verteenwoordig, tref hierdie genadelose satire ook op kulturele, politieke en estetiese vlak.

Anders as Langenhoven slaag Leroux daarin om die leser medestryder teen die kwaad te maak en hom uiteindelik teen die kwaad in homself in verset te bring.

4.5 Verhaalfiguur as gesatiriseerde wese

Anders as by Langenhoven, wat in Oom Stoffel Gieljam 'n satiriserende verhaalfiguur skep, is dit 'n kenmerk van Leroux se satires dat die verskillende verhaalfigure almal in mindere of meerdere mate gesatiriseerde wesens is.

✓ 'n Hoofverhaalfiguur soos Henry van Eeden (SENE DAE) is 'n passiewe, neutrale waarnemer van die vernietiging van sy „paradys". Hy bly deur die verhaal heen feitlik woordeloos, hy ervaar dinge „volkome afsydig" (p. 120), hy is telkens alleen tussen die gaste of word by die gesprekke tussen dr. Johns en regter O'Hara ingesleep „so dat hy, woordeloos, die verantwoordelikheid daarvan deel" (p. 108). En tog word daar aan die begin van hierdie verhaalfiguur gesê dat hy aan

die waarde van godsdiens en die goeie orde glo (p. 13), dat hy nog altyd deur sy verstand gerugsteun is (p. 21), ens.

- ✓ Daar bestaan dus 'n ironiese teenstrydigheid tussen dit wat oor Henry gesê is, en dit waarvan sy optrede inderdaad bewys lewer. Hierdie ironie dien die satire, omdat die „sekerhede” waarmee Henry na Welgevonden kom, in die lig van sy passiwiteit en neutraliteit satiries bevraagteken word; trouens, omdat daar geen beeldende bewys gelewer word van die positiewe dinge waarvan die verteller so terloops melding maak nie, kan die leser verwonderd vra of dié dinge ooit werklik bestaan het. Henry, met sy ondeurleefde en daarom waardelose sekerhede, word op hierdie wyse 'n gesatiriseerde wese.

- Sodra Henry egter van sy gevestigde idees ontslae (?) geraak het, verkry hy 'n ander funksie in die satire: hy word 'n spieël waarin die werklikheid wat hom omring, satiries weerkaats word. In hierdie funksie beweeg Henry byvoorbeeld tussen die gaste waar hy „slegs één tema in die gesprekke (hoor) ... - 'n bykans patologiese aanbidding van wat gekleur of swart is, 'n obsessie omtrent die suiwerende effek van armoede, 'n afsku in die orde”, ensovoorts (p. 44). Die lotgevalle „van iemand soos Henry wat self sonder 'n bepaalde persoonlikheid, en sonder filosofieë, net wag en wag en wag” (p. 80), word ook 'n toetssteen vir die waardes van die „nuwe tyd”, die „nuwe orde” (p. 80) wat dié van sy ou wêreld moet vervang. Die feit dat Henry slegs in die geloof (maar dan 'n ander soort geloof as dié waarmee hy begin het) iets bereik, dit wil sê, deur iets wat deel vorm van nóg die wêreld waaruit hy kom nóg die wêreld waarin hy hom bevind, is die sluitstuk op die satirisering van albei wêrelde.

- Dit is opvallend hoe dikwels Leroux van hierdie tegniek waarvolgens 'n hoofverhaalfiguur 'n dubbele funksie in die satire verkry, gebruik maak. Die beeld van die magtige kaptein De Goede (DIE DERDE OOG), met sy indrukwekkende naam en formidabele rekord van suksesse in die stryd teen die kwaad, word vernietig deur die ironiese teenstrydigheid tussen dit wat

van hom verwag is en dit waarvan sy verdwalende gang deur die „shopping centre” bewys lewer. Die hele „shopping centre”- bestaan van die moderne mens word egter ook deur die Kaptein se soektog satiries oopgevelek. Ook Gysbrecht Edelhart (DIE MUGU) is tegelykertyd objek van die satire en spieël vir 'n gesatiriseerde werklikheid: self „mugu”, spieël hy die „muguskap” van die kleinburgerlike bestaan sowel as die anderssoortige „muguskap” van die eendsterte. As sy tred aan die einde „fermer word”, en die „VIVA! VIVA! MUGU!” die werk beëindig, dan is dit 'n onmagtige toegewing aan 'n wêreld waar niks anders as „mugu”-wees moontlik is nie.

✓ Die funksie van die gebruik van 'n (gesatiriseerde) verhaal= figuur as spieël is duidelik: die verteller verdoesel die direktheid van sy vertellerskommentaar deur dit te verbind met wat 'n verhaalfiguur waarneem, ervaar, begryp of nie begryp nie. Op hierdie wyse word die verteller se kommentaar, soos Kannemeyer tereg aantoon, „struktureel volkome verantwoord”⁷⁵.

✓ Dit spreek vanself dat 'n verhaalfiguur wat tot mede-objek van die verteller se satire gemaak word, 'n sekere satiriese vernaamheid moet hê. Dit kan hy verkry op grond van 'n pretensie van een of ander aard: die skurk doen hom as weldoener voor; die swakkeling, as kragdadige heldefiguur; die kleinburgerlike mens, as magsfiguur. Indien die teenoor= gestelde geld (naamlik dat 'n swakkeling in werklikheid 'n held is, die uitbouter in werklikheid 'n weldoener, ens.), is die vertelhouding idealiserend, teensatiries⁷⁶. 'n Ver= haalfiguur wat is wat hy is, wat sonder vermooiende masker optree, kan nie objek van satirisering wees nie.

So 'n eenvoudige, pretensielose figuur is die beledigende

75 Ibid., p. 38.

76 Dit is die geval in Langenhoven se HERRIE (vgl. die bespreking op pp. 40-1 hierbo).

Hertogin is SEWE DAF. Wat sy van Henry dink, sê sy pront-uit; sy neem aan die byeenkomste deel, maar sonder om voor te gee dat sy dit wat in werklikheid ongenietbaar is, ge-niet. Sy is „moeg, vaak, oud en afgedaan“, sit met „haar hande op haar skoot gevou“ (p. 24) en gee haar nie voor as iets anders as 'n moeë, afgeleefde vrou nie. Daarom staan sy buite die trefwydte van die verteller se satirisering. Sir Henry, ook 'n moeë ou man, poog daarenteen wanhopig om die lewe te geniet en bons „soos 'n rubberballetjie“ (p. 61) tussen die meisies rond. Hy gee voor dat hy lewensgenieter is, terwyl hy as sterwende Don Juan geen ware genot meer smaak nie. Op grond van 'n sekere pretensie kan sir Henry dus mede-objek van die satirisering word, en uiteindelik tot simbool van ons tyd van gefrustreerde Don Juanisme uitgroei.

Dit is juis as gevolg van die gebrek aan satiriese vernaamheid by die hooffiguur dat die satirisering in HILARIA misluk. Dit is duidelik dat die eens magtige soldaat wat nou in die na-oorlogse wêreld verkoper van plastiekblindings is, oor waterrekenings en gloeilampies (vgl. p. 10) bekommerd is, in die Colet-figuur gesatiriseer word. Die probleem is egter dat Colet se oorlogsherinneringe nie die beeld oproep van die magtige soldaat nie. Colet ná die oorlog is soos die Colet vóór en in die oorlog, 'n klein en verwarde wese. Die skerwe jeug- en oorlogsherinneringe toon Colet in sy matrospakkie (p. 39), Colet verbrysel deur vermanings (p. 41), Colet „alleen daar in die vreemde wêreld“ (p. 40), Colet huilend op 'n rots by Kampsbaai (p. 65). As die verteller van Colet praat as die wese „Hoog bo die woud en die meer. Blinkende staf in sy hand. Heerser“ (p. 17), dan is dit eenvoudig iets wat onwaar en vergesog is. Colet begin klein, hy bly deur die loop van die verhaal so en as hy onheroïes sterf, het die leser slegs simpatie met hierdie verwarde mens. Die simpatie met Colet slaan gevolglik om in 'n antipatie teen 'n verteller wie se gesogte satiriese gehaar nie skerp of genadeloos genoem kan word nie, maar hoogstens afknou-erig.

In die lig van Colet se gebrek aan satiriese vernaamheid is die werkswyse in DIE MUGU interessant. Die loterymotief is 'n vindingryke greep waardeur Gysbrecht Edelhart skielik tot „Gargantua" uitgroeï. Sy vrygewigheid aan die begin - R100 aan die Convent of the Sacred Heart en R100 aan die N.G. Kerk (p. 6); R3,000 aan Lolita Jones (p. 16), ens. - is „edelhartige" magsgebare van 'n selfversekerde, selfingenome en skynvername wese. 'n Wyle lank leef Gysbrecht voor die leser in sy nuutverworwe selfingenomendheid, en so word beslag gegee aan 'n tipiese satiriese situasie: skynvernaamheid wat vra om satiriese ontmaskering. Dat ook Gysbrecht geen ideale gesatiriseerde figuur is nie, spreek daaruit dat sy lyding hom 'n figuur maak met wie die leser simpatie het. Die vind van die loterykaartjie word byvoorbeeld ook vir die leser belangrik, omdat die leser graag wil hê dat hierdie „bloedbevleete waarnemer" (p. 62) van sy eie kleinheid en hulpeloosheid darem dié een ding behou. Waar die simpatie met Colet voortvloei uit die feit dat Colet van meet af aan niks anders as kleinheid en ontredderdheid openbaar nie, vloei die simpatie met Gysbrecht voort uit die feit dat sy selfingenomendheid so volkome vernietig word. Die simpatie is hier 'n resultaat van die satiriseringsproses self en daarom satiries funksioneel.

Dit is 'n kenmerk van Leroux se satires in die algemeen dat die satiriserende verteller se jammerte vir die vasgevangene mens oral duidelik voelbaar is. Die moderne mens, wat in sy gerasionaliseerde en gesekulariseerde wêreld 'n lewe van skynngenot, skynsekuriteit en skyn geloof voer, is 'n waardige objek van die verteller se satirisering. Daarom ontmasker hy op satiriese wyse byvoorbeeld die onvermoë en domheid van die moderne Herakles-figuur, maar as De Goede na die dood van sy vrou en kinders 'n inwoner van die Stigting Welgevoonden word, waar hy „ontslae (sal) wees van die vloek van lyding, liefde, leed en skepping" (DIE DERDE OOG, p. 160), dan staan hierdie figuur in sy volle erbarmlikheid voor die leser. Selfs die Brigadier, met sy teatrale gebare en skynbare intellektuele meerderwaardigheid, is eerder 'n bejamme-

renswaardige as 'n haatlike figuur. Daar is geen leedver= maak by as die manjifieke Welgevonden van SEWE DAE, waar die mens deur organisasie en beplanning skynbaar 'n paradys van genot en sekuriteit geskep het, na agtien jaar vervalde daar uitsien nie (AZAZEL).

Leroux is wesenlik 'n skrywer van parodieë omdat hy die aan= dag veel meer vestig op die werklikheid agter die masker as op die masker self. Vandaar dat die leser bitter min beel= dende bewys kry van 'n figuur soos De Goede se „goedheid” of „morele krag”, of van 'n figuur soos Henry se „sekerhede”. Hierdie sogenaamde positiewe dinge word terloops genoem of deur 'n naam gesuggereer (vgl. die naam „Demosthenes H(erakles) de Goede” wat in 4.6 hieronder bespreek word).

Leroux ontmasker wel, maar die maskers waaragter die mens probeer skuil, is vir hom so deursigtig dat dit merendeels nie nodig is om dit op 'n genadelose wyse te doen nie. Waar hy wel die klem laat val op die gesig wat die ver= haalfiguur voorhou en dit skerp kontrasteer met die ware be= tekenis van die verhaalfiguur se optrede, is die toon - soos in die stenigingstoneel in AZAZEL (vgl. die bespreking daar= van in 4.6 hieronder) - skerp en genadeloos veroordelend. In DIE DERDE OOG speel De Goede se grootse take, soos Henry se sekerhede in SEWE DAE, eintlik maar as herinneringe mee terwyl die satiriseringsproses voltrek word. Daar is nie skerp kontrastering tussen wat die figuur voorgee om te wees en wat hy werklik is nie. Hierdeur word die toon milder as wat dit sou wees indien skyn en werklikheid voortdurend skerp teen mekaar afgespeel sou word. Leroux is die satiri= kus met die oë van 'n Juliana Doepels, oë wat „groot en grys en uiteindelik vol deernis” (DIE MUGU, p. 132) is.

Johnny Doepels in HILARIA en Juliana Doepels in DIE MUGU is albei kritici van die menslike maatskappy. So interpreteer

Johny as die moderne Teiresias⁷⁷ die taal van die seevoëls, en hulle openbaar aan hom dat daar „woonstelgeboue soos krismiskoeke op Seepunt" sal wees, en dat die „gedissipli= neerde chaos" (p. 56) van die Johnson-wêreld oral sal heers. Hierdie voorspellings is raak, maar omdat dit voortvloei uit sy wanaangepastheid, word die satiriese daarin ontkragtig tot sinisme. Hoe pateties ondoeltreffend sinisme as verweer teen die nuwe wêreld van Julius Johnson is, word veraanskou= lik deur die ongeluksvatbaarheid van Johny Doepels waardeur hy „hinkend, mank ... op sy lamledige tog" (p. 62) gelaat word. As hy dan aan die einde van die verhaal koes-koes met die gesteelde geld weghardloop (pp. 114-15), word si= nisme, waarvan hy verpersoonliking is, ontmasker as dit wat dit werklik is: 'n ontvlugtingstegniek. Hieroor oor= deel mnr. Y. in ISIS ook as hy „begryp ... hoe gerieflik dit is om sinies te wees" (p. 6).

Juliana Doepels (DIE MUGU) eis vir haar die voorreg op „om te lewe, te protesteer, te haat en te verguis" (p. 25). By haar is daar nie die „verdriete oog" (HILARIA, p. 98) nie, maar die bose oog (die „malochio") van die heks (p. 11). Die mens is vir haar 'n „siekte" (p. 103), en sy „redding" kan alleen bewerkstellig word deur sy vernietiging. Haar oplossing vir die mens se dilemma is die atoombom en radio= aktiwiteit (p. 103). Daar is waarheid in haar aanklagte (sy is selfs in die voorwoord aan die woord waar sy die mens se muguskap voorskilder), maar sy verkondig dit met „die tong van die duiwel" (p. 112). Daarom distansieer die ver= teller hom van haar misantropie deur haar in haar hekserig= heid, haar versteurdheid en bespotlikheid voor te stel. „Juliana Doepels dans op die punte van haar slenterskoene. Sy is die toonbeeld van vervoering, verhelder deur die mid= dagson, gedra deur die spottende uitbundigheid van die ska= re" (p. 105). As misantroop is sy dus ook objek van die satirisering. Dis slegs as Juliana se deernis met die mens

77 Teiresias, die beroemde Griekse siener, kon naamlik die taal van die profetiese voëls verstaan (vgl. Graves, op. cit., p. 372).

beklemtoon word (vgl. p. 132) dat sy 'n simpatieker figuur word.

Ook Jock Silberstein is 'n wese met 'n bewustheid van die probleme van ons tyd, maar soos in die bespreking van SEWE DAE (vgl. pp. 82-3 hierbo) aangetoon is, word hy as verpersoonliking van kosmiese ironie ook 'n gesatiriseerde wese. Ook 'n „meturgeman" soos die Brigadier in DIE DERDE OOG is wesenlik 'n gesatiriseerde figuur. Dis slegs as Henry in SEWE DAE deur sy geloof 'n potensiële antwoord op die Welgevonden-bestaan kry, dat die stem van die satiriserende verteller stil word. Dit gebeur ook as Gudenov in die skeppende vlam verbrand, en die gebeure beeld word van 'n sinvolle geloofsbeleving.

4.6 Objek en styl van die satirisering

'n Stilistiese ontleding van die sin waarmee DIE DERDE OOG begin, kan as grondslag dien vir 'n kort bepreking van die karakteristieke satiriese styltrekke en werkmethode van Le-roux.

Vir hierdie doel word die hele eerste sin hier aangehaal:-

"Demosthenes H. de Goede, so pas bevorder tot Kaptein in die speurdiens, onlangs genees van 'n spraakgebrek, fors van gestalte, in voorkoms 'n toonbeeld van selfgenoegsaamheid en 'n beliggaming van elkeen se manne-ideaal, maar met die mooi kalm gesig van die mensheid se duldende kneq, met daarop gegrif ietsie van die weemoed gebore uit ewige diensbaarheid aan sy beroep, sit aan sy brekfistafel luidrugtig en eet terwyl hy deur sy neus snuif en sy vrou, Hope, die nimfo-maan, hom met misnoeë beskou" (p. 11).

Die imponerende naam Demosthenes H(erakles) de Goede wek die verwagting dat in hierdie heldefiguur die vermoëns van die groot Griekse orator, sowel as die liggaamlike en gees-

telike krag van die godeseun Herakles verenig is, en dat hierdie superwese hom dienend aan die kant van die goeie en edele skaar. Hierdie verwagting word versterk deur die reeks parenteses wat op die naam volg, en waarin die grootse hoedanighede van die held besing word. Die liriese oordaad hiervan lyk gepas, totdat die sin by die woord „sit” na betekenis en toonkwaliteit „breek”. Wat volg, staan in burleske kontras met die hele lang eerste gedeelte. Die toon van die eerste gedeelte word dan terugskouend as onmiskenbaar skynheroïes en dus spottend herken. In die bestek van 'n enkele sin is die beeld van die tradisionele heldefiguur versplinter, en hy word tot mede-objek van die verteller se satirisering gemaak.

Daar sit in hierdie ironiese verdeling van die leser se verwagting 'n amper diaboliese willekeurigheid. Die skok wat die leser op hierdie wyse ervaar, is voldoende om sy tradisionele assosiasies met die name Herakles en Demosthenes te vernietig. Die heldename van weleer verkry 'n nuwe, pejoratiewe waarde; die daade van die moderne draer van dié name, 'n skynheroïese en daarom belaglike aansyn. Die geestelike klein mensie, met sy skakelhuis en kleinburgerlike lewensomstandighede, kwalifiseer nie uiteraard as objek van satire nie, maar hy word dit indien hy funksioneel in skynheroïese verband gebring word met 'n vername voorganger.

Wat in hierdie sin in die kleine gebeur, demonstreer 'n satiriseringsmetode wat in werke soos DIE DERDE OOG, AZAZEL, ISIS en SEWE DAE gebruik word. Soms, soos in DIE DERDE OOG, waar 'n oorspronklike model (die twee tragedies van Sophokles en Euripides) losweg nagevolg word, kan van parodiëring gepraat word. Andersins, soos in SEWE DAE, is dit 'n metode wat beskryf kan word as „a sad distortion of a splendid theme”⁷⁸, 'n satiriese pervertering dus van die

78 Ontleen aan Anderson, op. cit., p. 130.

leser se konvensionele manier van dink oor byvoorbeeld 'n legendariese figuur (Don Juan, Faustus), 'n literêre genre (die allegorie, byvoorbeeld, waar goed en kwaad twee duidelik onderskeibare pole is), ens., maar sonder dat daar juis 'n aantoonbare model is wat geparodieer word. Hoe 'n mens ook al tussen die satiriese werkswyse in DIE DERDE OOG en SEWE DAE onderskei, basies bly dit dieselfde. Daar word naamlik 'n willekeurige verband gelê tussen die onderhawige verhaalfiguur en gebeure, en iets waarmee vergelyking eintlik onpaslik is.

Op hierdie wyse ontstaan daar 'n verband van ironiserende ongerymdheid; in DIE DERDE OOG, byvoorbeeld, 'n verband tussen 'n gewone polisiekaptein en die mitologiese Herakles. Soos in die bespreking van DIE DERDE OOG hierbo aangetoon is (vgl. p. 99 e.v.), verteenwoordig De Goede op allegoriese vlak die dogmatiese gelowige van ons tyd. Die satiriese degradering van die verteenwoordigende objek verkry dus eintlik trefkrag as die leser beseft dat Leroux in die De Goede-figuur 'n soort „gelowige” satiriseer. 'n Mens kan ook die satiriseringsmetode wat hier gevolg word, in omgekeerde volgorde verduidelik. Die bedreigende mag waarvan Leroux bewus is, is die miteloosheid van die moderne mens se bestaan. Hy val hierdie bedreigende mag satiries aan deur 'n verhaalfiguur draer te maak van een aspek daarvan, en hierdie verhaalfiguur neem in die verhaalwêreld die gestalte van 'n polisiekaptein aan.

So 'n indirekte aanvalstegniek is die woordkunstige ekwivalent van die vaudeville-skerpskutter se toertjie om 'n teiken agter sy rug te kan tref, of van Perseus se lis om die Medusa aan te val deur in sy skild na die spieëlbeeld van die monster te kyk en rugwaarts daarop af te beweeg⁷⁹.

79 Vgl. vir hierdie voorbeeld Gaier, op. cit., p. 343.

Hierdie metode van aanval word die metaforiese genoem, omdat die satirikus in onmiddellike sin die oog rig op iets wat nie primêr deel vorm van die bedreigende mag nie. Hierdie satiriseringsmetode word onderskei van die sinekdogeïese, waar die onmiddellike of verteenwoordigende satiriese objek wel primêr deel vorm van die groter bedreigende mag⁸⁰. In Langenhoven se DOPPERS (sien 3.2 hierbo) word die dorp satiries aangeval as primêre deel van die denasionaliserende mag wat die Afrikaneridentiteit bedreig. 'n Aanval op byvoorbeeld 'n polisiekaptein met die ironiese naam Demosthenes H. de Goede beteken by Leroux egter in finale instansie dat die religieuse doodsheid van ons tyd satiries aangeval word.

✓ Deur van die held 'n skynheroïese figuur te maak bring die verteller die leser daartoe om 'n figuur soos De Goede, en dit wat hy verteenwoordig, satiries te veroordeel. Die herhaling van die naam „Demosthenes de Goede” of die langer „speurdersersant Demosthenes H. de Goede” soos dit steeds in AZAZEL voorkom, laat die held telkens in sy belaglike skynvernaamheid voor die leser staan. Nêrens anders word hierdie herhalingsstegniek met groter effek gebruik nie as in die pynlike parodie waar De Goede die Reus oorwin (AZAZEL, p. 158-64).

✓ Hierdie toneel is 'n parodie op Herakles se geveg met die Titane. Sekere elemente van laasgenoemde kom in die geveg tussen De Goede en die Reus voor, maar dan natuurlik in skynheroïese proporsie: die reuse teen wie Herakles geveg het, neem hier die gestalte aan van 'n reus wat ook 'n kind is, wat bly is dat almal „saam met hom wil speel” (p. 160), maar wat „saggies (begin) huil” (p. 161) as die ware aard van die „spel” tot hom deurdring; die ephialtion, 'n magie=

80 Vgl. vir die verskil tussen die sinekdogeïese en metaforiese metodes p. 13 hierbo.

se kruid wat met Herakles geassosieer word⁸¹, is hier 'n knoopsgatblom aan die kraag van De Goede se tuxedo (p. 163); die pyl wat Herakles in Ephialtes se regteroog geskiet het⁸², word hier 'n veerpyltjie waarmee De Goede die Reus aan die kant van sy oog tref (p. 162). Die groteske kontras tussen die kinderlikheid van die Reus en die selfversekerdheid en selfingenomendheid van die Speurdersersant word onder meer deur die herhaling van laasgenoemde se volle naam beklemtoon. „Speurdersersant Demosthenes H. de Goede is doodkalm ... Die skare het stil geword en kyk na die Reus wat op die grond lê ... Speurdersersant Demosthenes H. de Goede haal sy Beretta .35 langsaam uit die houer ... Speurdersersant Demosthenes H. de Goede sit die wapen versigtig terug en ontvang die omhelsings van Hope en Prudence met kalme selfbeheersing" (p. 163).

Die epitetiese herhaling van die hoedanigheidswoord „slank” in verbinding met die naam „Mrs. Silberstein” bring mee dat hierdie enkele hoedanigheid met haar geassosieer word. So sterk word die band tussen hoedanigheidswoord en eienaamwoord dat 'n verwysing na „'n slank arm” of „'n slank vinger” (SEWE DAE, p. 41) voldoende is om tydens die byeenkoms van die kunstenaars die identiteit van die persoon agter die katmasker te bepaal. Die herhaalde verwysing na J.J. se „R.A.F.-moestas” (SEWE DAE, pp. 28, 130, 154, ens.) het dieselfde funksie, en daarom weet die leser dat dit J.J. is wat die rol van Swart Jan tydens die heksesabbat vertolk.

Die optrede van 'n verhaalfiguur soos Mrs. Silberstein verkry iets marionetagtigs as gevolg van die herhaling van die woord „slank” voor haar naam. Dit is asof sy in die greep is van 'n allesoorheersende sinlike mag wat die aard van haar optrede en gesprekke bepaal. In AZAZEL kom dié woord

81 Graves, op. cit., p. 133.

82 Ibid., p. 130.

ook herhaaldelik in verband met Mrs. Silberstein voor (pp. 11, 12, 17, ens.), maar dan as 'n ironiserende epiteton as sy „die ,slank' Mrs. Silberstein" (p. 11) genoem word. As dr. Johns die verteller se epiteton vir Mrs. Silberstein oorneem en ook van „die ,slank' Mrs. Silberstein" (AZAZEL, p. 55) praat, word aan die herhaling iets absurds toegevoeg, want in die lig van epiese konvensies is 'n verhaal=figuur nie bewus van die „alwetende" verteller se denk- en stelwyse nie. Dis moeilik om te bepaal of Leroux dr. Johns hier doelbewus so laat praat, en of dit slegs 'n glips is.

Nog 'n vorm van herhaling wat dikwels by Leroux aangetref word, is alliterasie. Die toon daarvan is spottend, soos in die twee hoofstukopskrifte in SEWE DAE („Kaperjolle van die Kunstenaars" en „Ballet van die Boere"), waar die allitererende woorde begrippe noem wat in nie-passende verband met mekaar staan: in eersgenoemde geval 'n nie-passen=de ligsinnigheid, in laasgenoemde geval 'n ewe onpaslike fynheid en gekultiveerdheid. Die spottende ongevoeligheid van die verteller vir die lyding van die verhaalfiguur word uitgedruk in die allitererende wyse waarop Gysbrecht na die aanranding as „die lam (wat) lustig alleen op die sypaadjie bloei" (DIE MUGU, p. 88), aan die leser voorgehou word. Daar word ook kommentaar gelewer op die „edelheid" van Lolita se reëders se motiewe as sy spottend „'n kosbare kleinood" (p. 88) genoem word.

Die koerantopskrifstyl waarin die Brigadier na De Goede se Heraklitiese take verwys, verleen daaraan 'n skynheroïese vernaamheid, iets wat versterk word deur die allitererende „Bul van Benoni" en „die Hoere van Humansdorp" (DIE DERDE OOG, p. 15).

In sy bespreking van Leroux se stylkenmerke wys P.D. van der Walt daarop dat Leroux se „bewustheid van die woord lei tot versigbaring van die taal as taal in die prosawerk"⁸³.

83 Van der Walt, op. cit., p. 67.

Dikwels vind hierdie funksionele versigbaring plaas deurdat 'n „foutiewe” woord gebruik word. Dit het die funksie dat die leser se aandag van die vertelling of fantasering afgetrek en op die satiriese spel as sodanig gevestig word. Op hierdie wyse word die „foutiewe” woord die onvervangbare woord. Een van die mooiste voorbeelde van hierdie onverwagte woordkeuse kom voor as die verteller aan die einde van 'n lang periodieke sin (wat ongelukkig te lank is om hier aan te haal) in plaas van die verwagte woord „beroof” die woord „onthef” gebruik as De Goede besef „dat die gewyde eendstert hom van al sy kontantgeld onthef het” (DIE DERDE OOG, p. 69). Hierdie onverwagte woordkeuse dien nie die vertelling op deursigtige wyse nie, maar die eendstert se nuutverworwe „geloofstaat” word satiries beoordeel deur 'n woord te gebruik wat in 'n geloofsfeer pas. Iets soos „verdwaal hy (De Goede ~ L.S.V.) met kragtige tred” (DIE DERDE OOG, p. 67) vestig ook die leser se aandag op die geestelike ontredderingsproses wat die held ondergaan.

Vergelykings en metafore dien by Leroux ook nie suiwer die vertelling of fantasering nie, omdat daar telkens 'n implisiete waardeoordeel in die beelde skuil. In metafore soos „teologiese tenniswedstryd” (SEWE DAE, p. 59), „eendstert in geloof” (DIE DERDE OOG, p. 68), „oë wat basiliskagtig styf is van kennis” (SEWE DAE, p. 103), „die vervrolikte put van handelware” (DIE DERDE OOG, p. 75), wat 'n hoë frekwensie in Leroux se werk het, is die satirikus se oordeel steeds implisiet aanwesig. Ook vergelykings is negatief gerig en op 'n satiriese oordeel van wisselende intensiteit bereken. Die patetiese ondoeltreffendheid van De Goede se optrede word verwoord as die potlood wat hy gebruik, met 'n spies vergelyk word (DIE DERDE OOG, p. 110); afkeuring spreek duidelik uit die vergelyking van die mense in die „shopping centre” met „horingdraers wat deur die kompleksiteit van die sosiale struktuur verplig word om die vertrouelinge van hulle vrouens se mede-oortreders te wees” (DIE DERDE OOG, p. 75).

✓ As satirikus bind Leroux sy verhaalwêreld aan die realiteite van ons tyd. Die eendsterttaal in DIE MUGU haal hy, volgens 'n nota voor in dié werk, „uit tydskrifte, koerante, verhale van gewese eendsterte en mededelings van bestaande eendsterte". Allerlei verskynsels „van die „gone' wêreld" (DIE DERDE OOG, p. 152) word by wyse van klein definisies in die satire betrek. So word liederesangers „die vakmanne van illusies, die gevleuelde leuenaars van alle tye" (DIE DERDE OOG, p. 79) genoem. Die moderne vrou se „organe vir liefde" is „bronsskilde in die geldingstryd" (DIE DERDE OOG, p. 81); die wêreld van middeljarigheid word 'n „nêrenswêreld" (19-44, p. 46) genoem. Ook name van persone en alledaagse gebruiksartikels word gebruik om die band tussen realiteit en verhaalwêreld te verstewig: „Kallmankoor", „Trini Lopez", „Nic Taylor", „Bonsonaansteker", die „Akademie"⁸⁴, en verder: „Soris Pasternak" (DIE DERDE OOG, p. 77), „Harristweedbaadjie" (DIE DERDE OOG, p. 76), „Palmoliveseep" (SEWE DAE, p. 119), ens. Selfs die naam „Frik du Preez" (ISIS, p. 9) is in die letterkunde verewig as die knolskrywer voor sy reis die fiksheid van dié rugbyspeler probeer bereik.

- ✓ Uit hierdie kort stylanalise behoort te blyk dat Leroux as satirikus deur sy woordgebruik en sy aanwending van beeldspraakvorme steeds die satiriese objek met negatiewe en dikwels skynheroïese betekenis laai. Hierdeur distansieer verteller en leser hulle van die onmiddellike objek van aanval en dit wat daardeur verteenwoordig word.

4.7 Samevatting

„If one combines", sê MacQueen in sy bespreking van allegorie en satire, „the narrative form and thematic content of

⁸⁴ Ibid., p. 68.

✓ allegory with the detailed richness and stylized point of view found in good satire, one discovers literary forms of great potential"⁸⁵. In SEWE DAE en DIE DERDE OOG, die twee satires wat hier in besonderhede bespreek is, het Leroux op 'n wyse wat ongeëwenaard in ons verhaalkuns is, daarin geslaag om die trefwydte van sy satire te verruim deur dit in die vorm van 'n allegorie te vergestalt.

Anders as in die tradisionele allegorie is daar in SEWE DAE en DIE DERDE OOG op tematiëse vlak nie 'n duidelike onderskeid tussen goed en kwaad nie, en Antonissen merk tereg op dat Henry se peregrinasie vrywel doelloos verloop⁸⁶. Ook De Goede se soeke na die helhond Gudenov is futiel, en die staat van geluksaligheid wat aan die einde van 'n allegorie in die „Pilgrim's Progress"-tradisie bereik word, word geïroniseer as De Goede as geestelik versteurde mens in die Stigting Welgevonden opgeneem word. Leroux perverteer dus as satirikus die tradisionele inhoud van die allegorie, maar deur sy satire vormlik met die allegorie te kombineer slaag hy daarin om die verhaalgegewens met 'n ryk satiriese meerduidigheid te laai.

✓ Die betekenisinhoud van sy satires word nog verder verdig deur sy verwysings na mitologiese en legendariese figure. Hierdeur word 'n normatiewe agtergrond geskep waarteen sy verhaalfigure optree. Uit die bespreking van SEWE DAE kon ook blyk dat Leroux in sy denke ten opsigte van die moderne mens se dilemma beïnvloed is deur die filosofieë van Kierkegaard en Jaspers, terwyl dit reeds algemene kennis geword het dat Jung se dieptesielkunde en Kerényi se mitologiese opvatting 'n stempel op Leroux se werk afgedruk het. SEWE DAE en DIE DERDE OOG is in die goeie sin van die woord woord= kunstige kraggrepe waardeur opvattinge van denkers uit verskillende dissiplines rondom die tema van die miteloosheid

85 MacQueen, op. cit., p. 70.

86 Antonissen. SPITSEERAAD, p. 33.

van die moderne mens se bestaan byeengebring word.

Hierdeur verkry Leroux se satires 'n besondere denkgeldigheid, omdat sy eiesoortige satiriese diagnose van sy tyd inhoudelik ooreenstem met die bevindinge van denkers op ander terreine. Die vraag wat egter hieruit ontstaan, is of Leroux se satires na denkinhoud nie te abstrak-filosofies word om as peiling van die lewenswerklikheid te geld nie. Is dit wat hy in en deur sy satiriese romans sê, van toepassing op die lewenswerklikheid, of praat hy daarin slegs die filosowe en psigoloë van sy keuse na?

Hierop kan onmiddellik geantwoord word dat die verband tussen Leroux se verhaalwêrelde en die werklikhede van ons tyd onmiskenbaar is. Vele verskynsels van ons tyd (die „shopping centre“, die seksgodinkultus, die geïndustrialiseerde boerdery, ens.) is herkenbaar in die fantastiese verhaalwêrelde wat hy skep. Die verband tussen verhaalwêreld en realiteit bestaan egter veral daarin dat Leroux op die wyse van die woordkuns denkbeelde skep waardeur die leser sy eie lewenswerklikheid opnuut kan ondersoek, as't ware die Ornasiss E's en De Goedes, die Oitas en Welgevondens van die realiteit kan onderken.

✓ Leroux se werk hou dus 'n „boodskap“ vir ons tyd in en stem die leser tot eerlike nadenke, ook oor homself en sy eie sekerhede. Soos in enige groot kunswerk kan dié boodskap, soos Grové dit stel, „slegs na 'n langdurige en geduldige ontleding in sy volheid agterhaal word“⁸⁷. Ook dan bring Leroux se satires geen maklike oplossing nie, want anders as die propagandis of prediker sê „ware kuns ... eintlik nooit iets is sus of so nie, maar hoe dit moontlik kan wees of word“⁸⁸.

87 Grové. DIE VADERLAND, 29 Junie 1967, p. 17.

88 Van der Walt, op. cit., p. 167.

HOOFSTUK 5

LANGENHOVEN EN LEROUX

Uit die bespreking van verteenwoordigende satires van Langenhoven en Leroux (hoofstukke 3 en 4 onderskeidelik) blyk dit dat dié twee outeurs ten opsigte van verskeie aspekte van die satirevertelhouing antipodies teenoor mekaar staan. Omdat daar nie steeds eksplisiete vergelykings tussen hierdie twee satirici getref is nie, word so 'n vergelyking hier opsommenderwys gemaak.

5.1 Een van kaptein Demosthenes de Goede se Heraklitiese take bring hom op De Rust en Meiringspoort (DIE DERDE OOG, p. 150). Daarmee stap hy as't ware die wêreld van Langenhoven binne. So 'n bot, verbeeldinglose polisiekaptein wat mede-objek van die verteller se satire is, is 'n romanheld wat vreemd is aan die verhaalwêreld wat Langenhoven skep. Langenhoven gebruik naamlik die hoofverhaalfiguur (Sagmoe-dige Neelsie in die mate waarin hy satirikus is, maar veral Oom Stoffel Gieljam) as satiriseerder en beklee hom met die eienskappe wat vir die stryd nodig is: gevatheid, skerpsinnigheid en 'n soms robuuste spotlus. Dis 'n eenvoudige vorm van satirisering waarvolgens die outeur sy satiriserende taak aan 'n verhaalfiguur delegeer.

Daarteenoor beklemtoon Leroux sy verhaalfigure se onvermoë om hulle satiries te verset teen die magte wat hul bestaan bedreig. Hoof- en byfigure is almal objek van die verteller se satirisering. Johny Doepels se sinisme, Juliana Doepels se

fanatisme, Jock Silberstein se kosmiese ironie, ens. laat hulle uiteindelik magteloos staan voor 'n bedreigende lewenswerklikheid. Tog is Leroux se verhaalfiguur nie op eenvoudige wyse objek van die satirisering nie. Heel dikwels word 'n gesatiriseerde hoofverhaalfiguur (bv. Henry, De Goede) as spieël gebruik waarin die werklikheid wat hom omring, satiries weerkaats word. So 'n verhaalfiguur funksioneer ook as toetssteen vir die gebrek aan waardes van 'n nuwe orde wat die oue moet vervang. In Henry en Gudenov se onderskeie geloofservaringe word ook 'n antwoord op die gesatiriseerde werklikheid gesuggereer. Die funksie waarin Leroux sy verhaalfiguur gebruik, is dus nie alleen anders as by Langenhoven nie, maar ook veel kompleks¹.

5.2 In terme van die relatiewe onderskeiding tussen „gelente” en „ungelente” satire² kan Langenhoven se werk as 'n voorbeeld van eersgenoemde en Leroux se werk as 'n voorbeeld van laasgenoemde beskou word. Waar die verteller in die gerigte vorm van satire as verteenwoordiger van sy lesers die bedreigende magte beveg, moet die leser in die geval van die ongerigte vorm veel selfstandiger tot die stryd toetree. In laasgenoemde geval veroordeel die verteller nie altyd onomwonde nie, met die gevolg dat die leser self 'n oordeel oor die verhaalfiguur en -gebeure moet vorm. Volkome ongerig kan 'n satire natuurlik nie wees nie, en hierdie term beteken eintlik slegs dat die leser fyner moet lees om die ongerymdhede en teenstrydighede in 'n bepaalde konteks raak te sien.

5.3 Langenhoven maak in DOPPERS gebruik van die sinekdogetiese satiriseringsmetode³. Dit beteken dat hy in onmiddellike

1 Vgl. p. 120 e.v. hierbo.

2 Vgl. pp. 50-1 en 112 hierbo.

3 Vgl. p. 56 hierbo.

sin 'n objek aanval wat tradisioneel deel vorm van die groter mag waardeur hy hom bedreig voel. Vir die Afrikaanse leser bestaan daar 'n sterk assosiatiewe verband tussen die moderne dorp en volksvreemde invloede. Op die wyse van die sinekdogee word die dorp, wat reeds primêr 'n ongunstige betekenis dra, tot draer van die totale bedreiging gemaak en dan satiries aangeval. Die feit dat Oom Stoffel hom met die dorpse lewe kon versoen, sinjaleer egter dat die dorp slegs in verteenwoordigende sin objek van die satirisering is. Dit wat eintlik aangeval word en waarmee **geen versoening** moontlik is nie, is die mag van volksvreemde invloede.

As beoefenaar van die sinekdogeiëse satiriseringsmetode werk Langenhoven steeds met die tradisionele betekeniswaarde van dinge. Die Engelsman en die Jood is tradisionele vyande van die Afrikaner. In hierdie betekenis vorm hulle deel van die dorpse bestaan. As Oom Stoffel hom met Simson vergelyk, word die tradisionele assosiasie wat die leser met hierdie figuur het, geaktiveer: soos Simson van ouds, veg Oom Stoffel man alleen teen die dorpse Filistyne.

Leroux verleen as beoefenaar van die metaforiese satiriseringsmetode⁴ aan die onmiddellike satiriese objek 'n teen-tradisionele betekeniswaarde. As parodiërende satirikus negatiewer hy ook die positiewe betekenis wat sake of persone het. Die plaas het vir die Afrikaanse leser primêr 'n gunstige betekeniswaarde. Dit is sy tradisionele blyplek. Leroux gee in *SIWE DAE* egter 'n sekondêre, negatiewe betekeniswaarde daaraan. Dit word gebeeld as 'n verwarrende, bedreigende mikrokosmos. In hierdie teentradisionele betekenis verteenwoordig Welgevonden en sy mense dan die bedreigende mag van die moderne intellektualisme. Die Simson-figuur in Leroux se *DIE DERDE OOG* verskyn ook nie in sy

4 Vgl. p. 127 e.v. hierbo.

primêre, positiewe betekeniswaarde nie. Die tradisionele assosiasies wat die leser met Herakles het, word parodiërend genegatieweer, met die gevolg dat die heldenaam van weleer 'n spotnaam word. Ook die Jood verloor die primêre betekeniswaarde wat hy vir die Afrikaner het, en verkry in die geval van Gudenov 'n positiewe konnotasie, omdat Gudenov tot sinvolle beleving van sy godsdienstige verlede kom. Ook Jock word nie voorgestel as vyand van die Afrikaner nie, maar as mens wie se intellektuele insig geen doeltreffende verweer is teen die magte wat sy bestaan bedreig nie. Die metaforiese satiriseringsmetode is dus 'n veel indirekter aanvalstegniek as die sinekdogeïese, omdat die oog gerig word op 'n verteenwoordigende objek wat nie primêr 'n negatiewe betekeniswaarde het nie en nie tradisioneel deel van die bedreigende mag vorm nie.

5.4 As beoefenaar van die sinekdogeïese satiriseringsmetode skeep Langenhoven ook 'n veel realistieser verhaalwêreld as Leroux. Langenhoven se verhaalfigure is tipes: Makpaatrie is 'n tipiese Skot, die Wênderbaails tipiese verengelsde Afrikaners, Oom Stoffel 'n tipiese takhaarboer. Die dorp is in alle opsigte as gewone dorp herkenbaar, alhoewel die negatiewe betekenis daarvan satiries oorbelig word. Leroux se verhaalwêreld is, ten spyte van enkele realistiese trekke, skeppinge van die fantasie. Dit is wêreld met verhaalfigure wat op allegories-simboliese wyse verversoonliking is van akstrakte begrippe. Jock is geen tipiese boer nie, dr. Johns en regter O'Hara geen tipiese ou mans nie, Ornassis E. geen tipiese staatsamptenaar nie. In hierdie fantastiese verhaalwêreld kan die onwaarskynlike of die onmoontlike gebeur: sir Henry kan aan die pes sterf, die duivel kan met Henry praat, Gudenov kan op simboliese wyse verbrand, Mary-Jane Hudson (ISIS) kan sterf net om later weer haar verskyning te maak.

5.5 SONDE, HERRIE en DOPPERS vorm uitsonderings op die „mooi-styl“-strewe⁵ van Langenhoven se tydgenote (D.F.Malherbe, Preller en Celliers). Behalwe die enkele gedeeltes waar Langenhoven ook probeer om met woorde te skilder („... tussen die growwe basgedreun daarvan, die fyne, soete klok=kieklankies ...“ SONDE, p. 66) of waar hy sentimenteel skryf („... waar liefdeshande die blommetjies wat verwelk is kan vernuwe ...“ DOPPERS, p. 321), was die skryf van satire in Langenhoven se geval 'n doeltreffende teenvoeter teen lirisme en sentimentaliteit. Waar sy taal as taal aandag opeis (bv. in die geval van woordspeling, paradoks, fonetiese vervorming, ens.), staan dit in diens van die satire. Omdat hy die ongekunstelde volkstaal skerp hanteer het, is Langenhoven die ere naam „volkskrywer“ waardig.

✓ Leroux se taalgebruik, daarenteen, word gekenmerk deur die vreemdheid en onvolksheid daarvan. Hy streef daarna om nuut en ongewoon te skryf. Hierdie opvallende gebruik van die taal pas egter by die nie-realistiese soort roman wat hy skryf. Dit is dus nie mooiskrygery in moderne gewaad nie, maar 'n funksionele en noodwendige vernuwing en ontginning van die moontlikhede wat Afrikaans vir die moderne satirikus bied.

5.6 Waar Langenhoven vanuit vaste, konserwatief-Afrikaanse norme die verskynsel van volksafvalligheid satiries veroordeel, is Leroux veel meer die soekende satirikus, die satirikus sonder 'n vaste en duidelik aantoonbare waarde stelsel. Die mag waarteen Leroux hom satiries verset, is in hoë mate gesigloos, sodat hy nie in die lig van vaste norme duidelike gestalte aan die bedreiging kan gee of dit onomwonde as kwaad kan veroordeel nie⁶. Omdat Langenhoven hom uit die

5 Van Wyk Louw, N.P. VERNUWING IN DIE PROSA, p. 39.

6 Vgl. p. 72 hierbo.

krag van vaste norme teen 'n bedreigende mag verset, kan hy 'n optimistiese satirikus genoem word⁷. Dit beteken nie dat so 'n satirikus die bedreigende mag beskou as iets wat maklik en finaal oorwin kan word nie, maar dui op 'n sekerheid dat die goeie net so sterk en reël as die kwaad is.

- ✓ Leroux is 'n pessimistiese satirikus omdat die negatiewe vir hom veel sterker as die positiewe is. Hierdie satirikus moet nuwe strategieë van verset teen 'n oorweldigende mag vind. Satirisering in die tradisionele sin van die woord is geen doeltreffende verweer teen 'n onkenbare vyandige mag nie. Die norme wat Leroux aanlê, is implisiet aanwesig, want die wyse waarop hy die kwaad beeld, is meteen ook veroordeling daarvan. Hierdie soort satirisering is veel beangstigender as die trefsekere satiriese kommentaar wat Langenhoven lewer.

- - - -

Die soort satire wat Langenhoven skryf, lê eintlik vanself 'n beperking op die grootsheid van die werk. Die denkpatrone daarin is eenvoudig, die wyse van aanval is direkter as by Leroux, die verhaalfigure is enkelvlakkige wesens, die vertelling is enkelduidig en sonder allegoriese meerwaarde. Dat Langenhoven tog daarin slaag om die leser se aandag van die onmiddellike satiriese objek af te trek en op die tydloser bedreiging van volksafvalligheid te vestig, maak van DOPPERS 'n verdienstelike satire van die gerigte, optimistiese soort.

- ✓ Die meerduidigheid van Leroux se SEWE DAE en DIE DERDE OOG, die kompleksiteit van die denkpatrone, die beangstigende effek wat dit op die leser het, maak daarvan satires van 'n hoër orde. Deur hierdie twee werke bewys Leroux dat daar binne die satiregenre groot en aangrypende woordkuns tot stand kan kom.

⁷ Vgl. p. 63 hierbo.

KOOFSTUK 6

OORSIG

In hierdie verhandeling is van die satireteorie en definisie van Ulrich Gaier uitgegaan. In die lig daarvan is die wese van die satirevertelhouding omlyn, waarby veral klem gelê is op die militante aard daarvan. Die satirikus ervaar die werklikheid as wesenlik bedreigend en wil deur die militante woord hierdie bedreiging beveg. Die bepaalde objek wat hy satiries aanval, is steeds verteenwoordigend van die groter bedreigende mag waarvan hy hom bewus voel. Op grond hiervan verkry die ware satiriese aanval, ten spyte van die sterk werklikheidsverbondenheid wat dit moet hê, 'n tydloser en universeler toepasbaarheid.

C.J. Langenhoven se DOPPERS EN FILISTYNE is 'n geslaagde verskyningsvorm van 'n bepaalde soort satire, terwyl sy SONDE MET DIE BURE en HERRIE OP DIE OU TRENSPOOR verhale is wat satiriese momente bevat, maar na vertelhouding onderskeidelik een- en teensatiries genoem kan word. Etienne Leroux se SEWE DAE BY DIE SILBERSTEINS en DIE DERDE OOG verteenwoordig, in vergelyking met bogenoemde verhale van Langenhoven, 'n volstrek anderssoortige verskyningsvorm van satire.

'n Vergelyking tussen werke van hierdie twee outeurs bevestig die opvatting dat satire 'n ryklik geskakeerde vorm van woordkuns is. Ten spyte van die groot verskille tussen hul werk, wil Langenhoven en Leroux as satirici die leser leer om werklikheidsgegewes opnuut te interpreteer, sodat die leser

bewus word van die gesiglose bedreigende mag wat in dié dinge gemanifesteer word. Op hierdie wyse kan die leser hom saam met die satirikus distansieer van die negatiewe magte wat 'n sinvolle bestaan bedreig. „Denn darum geht es in diesem Kampf: das Bewusstsein von einer drohenden und widerwärtigen Wirklichkeit zu befreien, die als unde=finierbare und gesichtslose Macht in das Bewusstsein eingedrungen ist und es zum selbständigen Handeln unfähig macht“¹

1 Gaier, op. cit., p. 351.

BIBLIOGRAFIE

- Anderson, D. The tragic protest; a Christian study of some modern literature. London, S.C.M. Press, 1969.
- Antonissen, Rob. Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede; derde druk. Kaapstad, Nasou, 1965.
- _____ Kern en tool; kroniek van die Afrikaanse lettere 1951-1960. Kaapstad, Nasou, (voorwoord 1962).
- _____ Spitsberaad; kroniek van die Afrikaanse lettere 1961-1965. Kaapstad, Nasou, (voorwoord 1966).
- Barrett, W. Irrational man; a study in Existential philosophy. London, Heinemann, 1967.
- Beukes G.J. & Skrywers en rigtings; derde Lategan, F.V. druk. Pretoria, Van Schaik, 1959.
- Bischoff, E. De Kabbala; inleiding tot de Joodse mystiek en geheime wetenskap. Amsterdam, Craft, s.j.
- Botha, Elize. Verwysing en vertolking (In Smal swaard en blink; bundel aangebied

- aan N.P. van Wyk Louw by geleent=
heid van sy sestigste verjaardag
11 Junie 1966. Pretoria, Acade=
mica, 1966. pp. 28-43).
- Bretall, R.W., ed. A Kierkegaard anthology. Princeton,
Princeton University Press, 1947.
- Bruwer, L.C. Essays uit Versamelde Werke Langen=
hoven; vyfde druk. Kaapstad, Na=
sionale Boekhandel, 1960.
- Buning, Tj. „Die derde oog”; 'n poging tot in=
sig en begrip. Standpunte, jg. XX,
nr. 3, Februarie 1967.
- Camus, A. The outsider. Translated from the
French by Stuart Gilbert. London,
Heinemann, 1971.
- Dekker, E.D. kyk Multatuli.
- Dekker, G. Afrikaanse literatuurgeskiedenis;
sewende om- en bygewerkte druk.
Kaapstad, Nasou, s.j.
- Du Plessis, P.G. Tot sover Jung. Standpunte, jg. XX,
nr. 3, Februarie 1967.
- Etienne Leroux (In Nienaber, P.J.,
red. Perspektief en profiel; 'n ge=
skiedenis van die Afrikaanse letter=
kunde; derde, hersiene uitgawe.
Johannesburg, A.P.B., 1969).
- Eliade, M. Myths, dreams and mysteries; the
encounter between contemporary

- faiths and archaic realities.
Translated by Philip Mairet. London, Harvill Press, 1960.
- Elliot, R.C. The power of satire. Princeton, University Press, 1960.
- Erlich, V. Russian Formalism; history-doctrine. 'S-Gravenhage, Mouton, 1955.
- Esslin, M. The theatre of the absurd. London, Eyre & Spottiswoode, 1966.
- Frye, N. Anatomy of criticism; four essays. Princeton, University Press, 1957.
- Gaier, U. Satire; Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart. Tübingen, Max Niemeyer, 1967.
- Glicksberg, C.I. The ironic vision in modern literature. The Hague, Nijhoff, 1969.
- Graves, R. Greek myths; fourth edition. London, Cassell, 1965.
- Greenblatt, S.J. Three modern satirists: Waugh, Orwell and Huxley. New Haven, Yale University Press, 1965.
- Grové, A.P. Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans. Kaapstad, Nasou (voorwoord 1963).
- Moderne skrywers en hul kritici ge-

kritiseer. Die Vaderland, 29
Junie 1967, p. 17.

Oordeel en vooroordeel: letter=
kundige opstelle en kritieke.
Kaapstad, Nasou, s.j.

Heinemann, F.H.

Existentialism and the modern
predicament. New York, Harper &
Row, 1953.

Heyns, T.J.

C.J. Langenhoven (In Nienaber,
P.J., red. Perspektief en profiel;
'n geskiedenis van die Afrikaanse
letterkunde; tweede uitgawe. Jo=
hannesburg, A.P.B., 1960. p. 253 -
62.

Highet, G.

The anatomy of satire. Princeton,
University Press, 1962.

Hinchliffe, A.P.

The absurd. London, Methuen, 1969.
(The critical idiom no. 5).

Huxley, A.

Brave new world; a novel. London,
Chatto and Windus, 1936.

Jaspers, K.

Man in the modern age (oorspr. tite
Die geistige Situation der Zeit).
Translated by Eden & Cedar Paul.
London, Routledge, 1951.

Wijsgerig geloof (oorspr. titel:
Der philosophische Glaube). Ver=
taal deur J.C. van Dijk. Haarlem,
Tjeenk Willink, 1950.

Jung, C.G. & Kerényi, C.

Essays on a science of mythology;

- the myths of the divine child and the divine maiden. Translated by R.F.C. Hull. New York, Harper & Row, 1963.
- Jung, C.G. a.o. Man and his symbols. London, Aldus Books, 1964.
- Psychology and religion; 5th ed. New Haven, Yale University Press, 1945.
- Kannemeyer, J.C. Op weg na Welgevonden; 'n studie van Etienne Leroux se „Sewe dae by die Silberstein“. Pretoria, Academica, 1970.
- Die stem in die literêre kunswerk; 'n ondersoek na die aanbiedingswyse in die liriese en epiese poësie, verhalende prosa en drama. Kaapstad, Nasou, 1965.
- Kayser, W. Das sprachliche Kunstwerk; eine Einführung in die Literaturwissenschaft; 10. Aufl. Bern, Francke, 1964.
- Kernan, A.B. The plot of satire. New Haven, Yale University Press, 1965.
- Kierkegaard, S. Entweder/Oder; erster Teil. Düsseldorf, Eugen Diederichs, 1956. (Gesammelte Werke).
- Die Tagebücher; erster Band. Düsseldorf, Eugen Diederichs, 1963. (Gesammelte Werke).

Lagerkvist, P.

Die dood van Ahasveros (Oorspr. titel: Ahasverus död). Uit die Sweeds vertaal deur Leo van der Westhuizen. Kaapstad, Tafelberg, 1963.

Langenhoven, C.J.

Versamelde Werke. Kaapstad, Nasionale Boekhandel, 1956. Dl. II, X en XI.

Lercoux, E.

Die eerste lewe van Colet. Kaapstad, Culemborg, s.j.

_____ Hilaria; tweede druk. Kaapstad, H.A.U.M., s.j.

_____ Die Mugu. Kaapstad, H.A.U.M., s.j.

_____ Sewe dae by die Silbersteins. Kaapstad, Human en Rousseau, 1962.

_____ Een vir Azazel. Kaapstad. Human en Rousseau, 1964.

_____ Die derde oog. Kaapstad, Human en Rousseau, 1966.

_____ 18-44. Kaapstad, Human en Rousseau, 1967.

_____ Isis Isis Isis; 'n storie van der tien vrouens en 'n reisbeskrywing na binne. Kaapstad, Human en Rousseau, 1969.

_____ Die mens, en veral die skrywer, op

- soek na die lewende mite. (In
Woordwêreld; lesings van die Afri-
kaanse studiekring Stellenbosch.
Kaapstad, Human en Rousseau, 1963.
- Lewis, W. Men without art. London, Cassell,
1934.
- MacQueen, J. Allegory. London, Methuen, 1970.
(The critical idiom no. 14).
- Malherbe, F.E.J. Humor in die algemeen en sy uiting
in die Afrikaanse letterkunde;
tweede druk. Amsterdam, Swets &
Zeitlinger, 1932.
- _____ Moderne Afrikaanse verhaalkuns;
derde druk. Kaapstad, Nasionale
Boekhandel, 1964.
- _____ Wending en inkeer; 'n beskouing
oor die nuwere Afrikaanse letter-
kunde. Kaapstad, Nasionale Pers,
1948.
- Mead, G.R.S. Thrice-greatest Hermes; studies
in Hellenistic theosophy and gnosis
volume I. London, J.M. Watkins, 196
- Mensching, G. Das Groteske im modernen Drama;
dargestellt an ausgewählten Bei-
spielen. Bonn, Rheinische Frie-
drich Wilhelms-Universität, 1961.
- Muecke, D.C. Irony. London, Methuen, 1970. (The
critical idiom no. 13).
- Multatuli Max Havelaar; 2^e druk. Rotterdam,

- Ad. Donker, 1969.
- Nienaber, P.J., red.
Langenhoven, die volkskrywer.
Johannesburg, A.P.B., 1951 (Let-
terkundige biblioteek nr. 8.).
- Orwell, G.
Animal farm; a fairy story.
Middlesex, Penguin books, 1970.
- Nineteen eighty-four. Middlesex,
Penguin books, 1959.
- Paulson, R.
Satire and the novel in eighteenth-
century England. New Haven, Yale
University Press, 1967.
- Pollard, A.
Satire. London, Methuen, 1970 (The
critical idiom no. 7.)
- Pretorius, J.A. * 'n Vergelyking tussen „Die sewe
duiwels en wat hul gedoen het”
(J.L. Cachet) en „Sewe dae by die
Silbersteins” (E. Leroux) ten op-
sigte van die konflik tussen goed
en kwaad. Ongepubliseerde M.A.-
verhandeling, Universiteit van
Pretoria, 1966.
- Sacks, S.
Fiction and the **shape** of belief; a
study of Henry Fielding. With
glances at Swift, Johnson and
Richardson. Berkeley, University of
California Press, 1966.
- Scholes, R. & Kellogg, R.
The nature of narrative. New York,
Oxford University Press, 1966.
- Schoonees, P.C.
Die prosa van die tweede Afrikaanse
beweging; derde druk. Pretoria, J.H.
de Bussy, 1939.