

KRISTALLISERING AS TEGNIEK EN KONSTRUKSIEMIDDEL
IN LOUIS COUPERUS SE ELINE VERE EN FIDESSA
MET VERWYSING NA ISKANDER

Anna Maria Bieschoff

Verhandeling voorgelê ter gedeeltelike nakoming
van die vereistes vir die graad
MAGISTER ARTIUM (Afrikaans-Nederlands)
aan die
Potchefstroomse Universiteit
vir
Christelike Hoër Onderwys

1 Januarie 1982

Geldelike bystand van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing vir die koste van hierdie navorsing word hiermee erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe gekom is, is dié van die skrywer en moet nie beskou word as dié van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing nie.

"Ik verdedig mij door te zeggen, dat ik mijn boeken niet geschreven heb om ernstige dingen te zeggen, maar om mooie dingen te doen zien met de verbeelding, en dat ik ook dartzelende boeken geschreven heb."

"En in mijn juweelharde taal wil ik fijn, als zulk een kunstenaar, thans snijden het kleine beeld der antieke hetaere, die ik bemin, opdat ik haar vóór mij kan zien, telkens wen ik wil, een kort ogenblik, bijna zonder te denken en zonder te lezen, omdat ik mijn klein woordenijwerk uit het hoofd zal kennen, zo als de verzamelaar kent uit het hoofd de klein-fijne bekoring zijner gesneden cameeën en gemmen ..."

"(...); het was of een sprookje zich om mij weefde, of ik dubbel betoverd was, of ik droomde (...)"

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK EEN : MOTIVERING EN OMSKRYWING VAN BEGRIPPE

1.1 Inleidend: motivering en oogmerke	1
1.2 Omskrywing van begrippe	3
1.2.1 Kristallisering	4
1.2.2 Visualisering	5
1.2.3 Epiese stolling	5
1.2.4 Begripomskrywing deur die teks self	6
1.2.5 Vrye ruimtes	10
1.2.6 Metafisiese ruimte	10
1.2.7 Naturalisme	11

HOOFSTUK TWEE : TOESPITSING OP COUPERUS - DIE INDIVIDUELE ROMANS. IDENTIFISERING VAN KRISTALLISERINGS IN SAMEHANG MET DIE PROCÉDÉ WAARDEUR KRISTALLISERINGS TOT STAND KOM

15

2.1 ELINE VERE

2.1.1 Kristallisering deur gedetailleerde beskrywing	17
2.1.1.1 Personae	17
2.1.1.1.1 Eline	18
2.1.1.1.2 Vincent Vere	22
2.1.1.1.3 Frédérique (Freddy) van Erlevoort	24
2.1.1.1.4 Paul van Raat	25
2.1.1.1.5 Lawrence St. Clare	25
2.1.1.2 Ruimte	26
2.1.1.2.1 Metafisies ruimte	26
2.1.1.2.2 Vrye ruimtes	31
2.1.1.2.3 Interieure	33
2.1.1.2.4 Ruimte as tipering van persona	35
2.1.2 Kristallisering deur foniese verskynsels	38

2.1.2.1	Klankherhaling	38
2.1.2.1.1	Ritme en optrede/beweging	38
2.1.2.1.2	Vergestaltung van die woordbetekenis deur klank= herhaling	40
2.1.3	Kristallisering deur ander taalverskynsels	42
2.1.3.1	Woordherhaling	42
2.1.3.1.1	Analogie	48
2.1.3.2	Vergelykings en metafore	49
2.1.3.3	Kontraste	51
2.1.4	Kristallisering deur punktuasie	55
2.1.4.1	Interpunksie	55
2.1.4.2	Ellipse	59
2.1.4.2.1	Emosie	59
2.1.4.2.2	Optrede	51
2.1.5	Kristallisering deur leserinterpretasie	62
2.1.5.1	Noodlot	62
2.1.5.1.1	Wyses waarop die noodlot in 'n literêre werk tot stand kom (kristalliseer)	62
2.1.5.1.2	Toekomsverwysings	63
2.1.5.1.3	Ruimte en erflikheid	66
2.1.5.1.4	Noodlotsinstrumente	68
2.1.5.1.5	Noodlotskurwe	70
2.1.5.1.6	Ontspanningsmoontlikhede	70
2.1.5.1.7	Noodlotsuitdrukkings en noodlotsinstrumente in ISKANDER	72
2.1.5.1.8	Tyd	73
2.1.5.1.9	Noodlotsvooruitwysings	73
2.1.5.2	Kleure	74

2.2. FIDESSA	78
2.2.1 Kristallisering deur gedetailleerde beskrywing	79
2.2.1.1 Personae	79
2.2.1.1.1 Fidessa	79
2.2.1.1.2 Sans-Joye	82
2.2.1.1.3 Eenhoorn	83
2.2.1.1.4 Die reus	85
2.2.1.2 Ruimte	86
2.2.1.2.1 Metafisies ruimte	86
2.2.1.2.2 Vrye ruimtes	89
2.2.1.2.3 Interieure	92
2.2.1.2.4 Ruimte as tipering van persona	93
2.2.2 Kristallisering deur foniese verskynsels	95
2.2.2.1 Klankherhaling	96
2.2.2.1.1 Alliterasie, assonansie en ritme	96
2.2.2.1.2 Vergestaltung van die woordbetekenis deur klankherhaling	98
2.2.3 Kristallisering deur ander taalverskynsels	99
2.2.3.1 Woordherhaling	99
2.2.3.2 Vergelykings en metafore	105
2.2.3.3 Kontraste	107
2.2.3.4 'Couperiaanse' woordsamestellings	119
2.2.4 Kristallisering deur punktuasie	110
2.2.4.1 Interpunksie	111
2.2.4.2 Ellipsee	112
2.2.4.2.1 Emosie	113
2.2.4.2.2 Optrede	114
2.2.5 Kristallisering deur leserinterpretasie	115
2.2.5.1 Noodlot	115

2.2.5.1.1 Noodlotsverloop	115
2.2.5.1.2 Noodlotsbewustheid	117
2.2.5.1.3 Noodlotswaarskuwings en noodlotsuitkomste	119
2.2.5.1.4 Noodlotsinstrumente	121
2.2.5.2 Kleure	122
2.3 Procédé-patroon	125
2.4 Funksionaliteit van kristallisering	129
HOOFSTUK DRIE : VERSKILLE EN/OF OOREENKOMSTE IN DIE AARD VAN DIE KRISTALLISERINGS IN DIE DRIE SOORTE ROMANS	
3.1 Verskille	134
3.2 Ooreenkomste	137
HOOFSTUK VIER : ENKELE LITERÊR-TEORETIESE BEGRONDINGS TEN OPSIGTE VAN DIE PROSA EN DRAMA	
4.1 Prosa	142
4.1.1 Taal, styl en struktuur	142
4.1.1.1 Taal	142
4.1.1.1.1 Klank en betekenis	143
4.1.1.1.2 Ritmiese verskynsels	144
4.1.1.2 Styl	145
4.1.1.3 Struktuur	146
4.1.2 Verteller	148
4.1.3 Personae	150
4.1.4 Ruimte	154
4.1.5 Tyd	156
4.1.5.1 Verteltyd en vertelde tyd	156
4.1.5.2 Tydruimte (tydsituering)	157
4.1.5.3 Chronologie	157
4.2 Drama	158

4.2.1 Taal, styl en struktuur	158
4.2.1.1 Taal	158
4.2.1.1.1 Klank en betekenis	159
4.2.1.1.2 Ritme en metrum	159
4.2.1.2 Styl	161
4.2.1.3 Struktuur	162
4.2.2 Verteller	163
4.2.3 Personae	164
4.2.4 Ruimte	165
4.2.5 Tyd	166
4.2.5.1 Verteltyd en vertelde tyd	166
4.2.5.2 Tydruimte (tydsituering)	167
4.2.5.3 Chronologie	167
HOOFSTUK VYF : ONTMOETING TUSSEN DIE EPIEK EN DRAMA IN DIE BESPREEKTE WERKE VAN COUPERUS	169
HOOFSTUK SES : SAMEVATTING EN EVALUERING VAN COUPERUS SE LITERÊRE VAKMANSKAP	176
7. SUMMARY : CRYSTALLISING AS TECHNIQUE AND MEANS OF CONSTRUCTION IN LOUIS COUPERUS' 'ELINE VERE' AND 'FIDESSA' WITH REFERENCE TO 'ISKANDER'	180
8. BIBLIOGRAFIE	182
9. DANKBETUIGINGS	189

HOOFSTUK EEN : MOTIVERING EN OMSKRYWING VAN BEGRIPPE

1.1 Inleidend: motivering en oogmerke

Die keuse van enkele werke van spesifiek Louis Couperus as studie-objek berus eerstens op 'n liefde en waardering vir hierdie outeur se werk. Ook op tegniese gronde regverdig Couperus se werk verdere navorsing: hy word algemeen beskou as die meestersverteller in die Nederlandse letterkunde. Sy prosa geniet binne sowel as buite Nederland geweldig aandag - daarvan getuig die talle vertalings wat van sy werke verskyn het.

Vanweë die beperkte omvang van hierdie verhandeling word twee van Couperus se werke uitgesonder as studiemateriaal, by name ELINE VERE en FIDESSA. ISKANDER word as verwysings- en vergelykingsmateriaal gebruik. Hierdie drie romans (FIDESSA as sprokie, word gemaklikshalwe voorlopig as 'n roman beskou) dateer uit verskillende fases in Couperus se skrywersloopbaan en word daarom hier betrek.

TEN EERSTE word met die studie beoog om die kristalliserings (begrippe word onder 1.2 omskryf) wat Couperus as konstruksiemiddel in sy romans benut, te identifiseer asook die tegnieke waardeur die kristalliserings tot stand kom. Daarna sal die procédédé-patroon - indien enige bestaan - aangedui word sowel as die funksionaliteit van die kristalliserings.

TEN TWEEDE: Onder 1.2 word ook kortliks aandag bestee aan die invloed van die naturalisme op Couperus se werk, juis omdat die naturalistiese 'n invloed het op die kristalliserings. Dit tree veral in ELINE VERE duidelik na vore in die 'filosofie van die fatalisme' soos grootliks verpersoonlik in Eline en haar neef Vincent Vere.

TEN DERDE: Omdat die kristalliserings sterk dramatiese karakter= trekke vertoon, word aandag geskenk aan die wesensaspekte van die prosa en drama (hoofstuk vier) en in welke mate daar oorvleueling tussen dié twee genres in die bestudeerde werke van Couperus plaas= vind (hoofstuk vyf). In hierdie opsig sal die dramaverwerking (1918) van ELINE VERE deur Couperus se vrou van nut kan wees.

TEN SLOTTE: 'n Laaste oogmerk is om tot 'n besluit oor die gehalte van die bespreekte romans van Couperus te kom aan die hand van bevindings in hierdie studie.

ELINE VERE (Couperus se jeugwerk) het in 1889 verskyn. Dit kan beskou word as 'n psigologiese roman; die grootste gedeelte speel af in Eline se "geestes- en zielekosmos" (Vogel 1973:58). 'n Atmosfeer van tragiek huiwer oor die romanwerklikheid. Die gebeure in FIDESSA, wat in 1899 verskyn het, word deur 'n romantiese waas omhul. Couperus het teen dié tyd al heelwat romans geskryf en reeds bekendheid as skrywer verwerf. Ook sy vakmanskap het ontwikkel. FIDESSA staan egter nie uit as 'n hoogtepunt in Couperus se oeuvre nie. ISKANDER (Couperus se laaste roman) is geskryf gedurende sy "oude dag" en staan in hierdie opsig in kontras met sy jeugwerk ELINE VERE.

Hy het in 1919 aan ISKANDER begin werk (op 27 April 1919 het hy aan W.E.J. Kuiper geskryf dat hy besig is om aan ISKANDER te werk) en die manuskrip op 26 Desember van dieselfde jaar voltooi. Die roman het in 1920, drie jaar voor sy dood, verskyn. ISKANDER word deur Bogaerts (1969:48) beskou as Couperus se mees deurdragte en geslaagde historiese roman. Dit vertoon 'n eksotisme vanweë die kontras Ooste-Weste wat tot vergestaltung kom, maar ISKANDER toon terselfdertyd eienskappe van die dramatiese sowel

as die tragiese (soos ook ELINE VERE). Hieruit volg die noodsaak=likheid om die verskille en/of ooreenkomste in die aard van die kristalliserings in die betrokke romans te probeer vasstel.

Couperus se oeuvre is omvangryk en gevarieerd: hy het onder andere gedigte geskryf, sy sogenaamde 'Hollandse' romans, sprokies, mitologiese verhale, reisinstrukke en novellas. Met die keuse van ELINE VERE (n 'Hollandse' roman), FIDESSA (n sprokie) en ISKANDER (n historiese roman) word die geskakeerdheid van Couperus se oeuvre in aanmerking geneem. Couperus self het gesê dat hy met 'verskillende soorte' penne geskryf het: n liriese, epiiese, historiese, allegoriese, simboliese, idealistiese, naturalistiese, realistiese en impressionistiese pen.

Couperus is seker een van die skrywers wat die meeste aandag van kritici geniet - daar is letterlik boekdele oor hom en sy werk geskryf. Daar word egter deurgaans net aan n paar aspekte met betrekking tot sy oeuvre aandag geskenk: die rol van die noodlot, ander strukturele aspekte soos ruimte, personae, perspektief, mitologiese en historiese bronne wat betrekking het op (n) betrokke roman(s). Navorsingsmateriaal ten opsigte van die tegnieke waarvan Couperus gebruik maak in die totstandkoming van die kristalliserings word nouliks aangetref.

Die indeling in die verskillende hoofstukke lei in n mate tot oorvleueling en selfs herhaling, maar dit vergemaklik die beredenering. Die breed opgesette indeks stel n leser wel in staat om verskillende omskrywings van begrippe maklik na te slaan.

1.2 Omskrywing van begrippe

Soos reeds in die motivering aangedui, word in hierdie hoofstuk sekere begrippe wat in die studie gebruik word nader omskryf; dit

is dus in 'n sekere mate 'n indeks op begrippe.

1.2.1 Kristallisering

Die taalhantering in die werk van Louis Couperus is sodanig dat die leser se sintuie daadwerklik betrek word in die leesaksie sodat hy vir homself 'n duidelike beeld van die ervarings van die personae en ander gebeure in die roman kan oproep. Deur die taal word dinge vir die leser in so 'n mate tot ervaring gemaak dat hy as't ware saam met die personae dinge sien, hoor, ruik, voel en so ook emosioneel beleef.

Die term kristallisering word gebruik as oorkoepelende term ten opsigte van al die sintuiglike ervarings.

Met kristallisering word na die figuurlike betekenis van die woord veruys naamlik die aanneem van 'n vaste, helder vorm van byvoor=beeld die gedagtes van personae, menings deur hulle uitgespreek, gebeure, die beskrywing van 'n landskap. Kristallisering sluit dus visualisering (1.2.2) in: 'n kristallisering is naamlik dikwels 'n visualisering (dit word in hoofstuk twee bespreek): Couperus 'teken' met sy taal so 'n duidelike 'prentjie' van die roman=werklikheid dat dit vir die leser visueel word en duidelik kristalliseer. Deur die totstandkoming van visualisering neem byvoorbeeld die beskrywing van die landskap in figuurlike sin die vorm van 'n kristal aan. Kristallisering hang natuurlik saam met plastiese taalgebruik - dinge "verzichtbaar". Nêrens anders word dit duideliker omskryf as in ISKANDER nie: "(...); het is of ik geheel uw ziel golven zie op een rythme, dat gestolde beweeg=lijkheid is ..." (Couperus 1969:119). Juis deur die paradoks "gestolde [dit wil sê stilstand_] bewegelijkheid" kristalliseer die beeld soveel duideliker uit. Dit lyk byna asof Couperus in

die teks "verzichtbarend" werk.

Die onderskeid wat Booth (1961) tussen "telling" en "showing" maak, is hier van toepassing. ("Telling" en "showing" word in hoofstuk vier vollediger bespreek.) Kristallisering het enersyds betrekking op "telling" waar direkte inligting deur die verteller aan die woord, gegee word. Hierdie verteller is in die werk van Couperus dikwels die ouktoriële verteller; die romanpersonae self is ook hier van toepassing.

Andersyds is kristallisering en "showing" sinoniem in dié gevalle waar werklike dramatiese beelding plaasvind. De Piere (1974:122) noem dit "dramatisering".

1.2.2 Visualisering

Die term visualiseer beteken "om sigbaar te maak, om tot beeld te maak" (Odendal 1980:1286). Visualiseer het sy ontstaan uit die Latynse "videre" wat "sien" beteken. Onder "om tot beeld te maak" moet nie verstaan word die maak van 'n fisiese tasbare beeld nie, maar eerder "to form a mental image or vision" (Morris 1975:1433), dit wil sê om iets voor die gees te roep.

1.2.3 Epiese stolling

Epiese stolling verwys na 'n bepaalde fokusmoment in die leesaksie wanneer al die leser se sintuie betrek word op die gebeure in die roman. Percy Lubbock (1957:267) beskryf dit as volg: "A novelist instinctively sees the chief turns and phases of his story expressed in a form of a thing acted, where narrative ceases and a direct light falls upon his people and their doings". Stolling hou ook verband met kristallisering, dit wil sê die aanneem van vaste (figuurlik) vorm maar epiese stolling het meer spesifiek betrekking op 'n hoogtepunt in die verhaalverloop wat dikwels 'n sterk

dramatiese geladenheid besit. Kristalliserings het nie altyd betrekking op iets konkreet nie; dit verwys ook na die visioe= nêre soos 'n aantal aanhalings uit die romans sal aantoon.

"Visioen" hang nou saam met "visueel": "visioen" is ontleen aan die Latynse "visio" wat "sien" beteken (Findlater 1945:551) terwyl "videre" waaruit "visueel" ontstaan het, ook "sien" beteken.

Hierdie kristalliserings toon kenmerke van die dramatiese, veral as in ag geneem word dat die drama eerstens 'n genre van die visuele is. Hierop word later teruggekom.

1.2.4 Begripomskrywing deur die teks self

Literêr-teoreties gesien is dit so dat die goeie literêre werk altyd in eie woorde aspekte en terme vir mens formuleer. Visualiserinq en kristalliserinq word uitstekend in DE VERLIEFDE EZEL geformuleer: "Maar plotseling zag ik tussen Meroë en mij als een visioen oprijzen - Charis (...)" (Couperus 1955:365 - 366; eie onderstreping). Verder: "Want het was een kristalklare herfstmorgen en om mij heen dreef een gelijkmatig gouden schijn van zon over het wijde landschap" (Id.:367; eie onderstreping). In "kristalklare" word die helderheid van dinge vervat: net so helder as wat die herfsoggend vir Charmides is, net so helder kan die leser hom dit voor oë stel. Soos wat Charis se "lieflijk beeld mij [Charmides] voor de geest" (Id.:372) verrys, verrys die gebeure in Couperus se werke die leser duidelik voor die gees.

Interessant genoeg word juis DE VERLIEFDE EZEL deur Popma (1968: 28) as een van Couperus se swakste werke beskou onder andere om= dat hierdie sprokie nie volkome as Couperus se eie werk beskou kan word nie - die motief van die verhaal is ontleen aan Apuleius se GOUE ESEL. Popma (Id.:29) is van mening dat "dit werkjke een

intense flauwhartigheid ademt". DE VERLIEFDE EZEL is egter besonder ryk aan kristalliserings. Dié sprokie maak nie deel uit van hierdie studie nie en daar word nie verder op ingegaan nie. Kortliks kan net genoem word dat hierdie rykheid aan kristalliserings voortspruit uit die aard van die stof: al die gebeure in DE VERLIEFDE EZEL speel af in 'n betowerde (en dikwels betowerende) wêreld waarin Charmides telkens van mens tot esel en van esel tot mens omtower word. Dié proses word só plasties beskryf dat die leser Charmides se lotgevalle voor hom kan 'sien' plaasvind.

In die drie werke wat vir hierdie studie van belang is - ELINE VERE, FIDESSA en ISKANDER - word kristallisering eweneens talle kere en op talle maniere omskryf, Enkele voorbeelde word ter illustrasie, eerstens uit ELINE VERE, aangedui: "Van tijd tot tijd zich ze [herinnerings] weder voor de geest roepend, (...)" (Couperus 1974:23; eie onderstreping).

"Eline trad even haar slaapkamer binnen, waarvan de ramen nog enige smeltende ijsbloemen vertoonden, fijn geëtst, als in kristal" (Id.:33; eie onderstreping).

"Mevrou Van Raats toespeling bracht haar oude gedachten voor de geest, lang vervlogen en bijna vergeten gedachten (...)" (Id.:83; eie onderstreping).

"Het duet kreeg in haar geest meer dramatische vorm; (...)" (Id.:86; eie onderstreping).

"En hij [Vincent] wierp zich als in een zee van herinneringen en overdacht wat hij doorleefd had, en verschillende oorden en steden doemden voor zijn geest op ... (Id.:117; eie onderstreping).

"Haar leven was een nutteloos bestaan; zij slingerde zonder doel van de ene dag op de andere en zij verlangde naar... naar iets

als een vaag droombeeld, (...)" (Id.:141; eie onderstreping).

"Het is waar: Eline had zich de Horze grootser en weelderiger voorgesteld, en de doodeenvoudige leefwijze (...) deed haar soms glimlachen als zij zich Ouida's Engelse kastelen, vol hertogen en prinses, voor de geest riep, zoals zij er in haar verbeelding gelooërd had (...)" (Id.:248; eie onderstreping).

"Zij herinnerde zich vroeger zoete visioenen gekoesterd te hebben van azuren landschappen, (...)" (Id.:561; eie onderstreping).

Uit talle van die aanhalings blyk dit dat die personae se intensiewe deelname aan die gebeure grootliks bydra tot die vergestaltung van die kristalliserings.

Uit FIOESSA:

"Zo verijlde het woud, (...) tot plotseling het was met de bomen gedaan, en de laatste abelen, duidelijk uitgeknipt, louter zilver, (...) opdroomden" (...)" (Couperus 1980:135; eie onderstreping).

"(...) en de glans, die opspeekte, verommeliende zich, onuitzeggare vorm; (...)" (Id.:136; eie onderstreping).

"In het blauwende lichtwaas over de heide, (...) vershaduude het tornooi tot visioen, trots het lichtgeziëg van metaal" (Id.:144; eie onderstreping).

"Zij was bij die reuzen zo klein en zo teder, (...) maar een blanke schaduw alleen, silhouet van licht, (...)" (Id.:170; eie onderstreping).

"Ook hij zag als in droom zijn mannen opnemen de metalene liken, (...) in een zo vaag visioen, in een waasgezicht, dat ijler en ijler werd (...)" (Id.:202; eie onderstreping).

Uit ISKANDER:

"Zij zagen uit in het dichte sneeuwgevlak, in de gestolde, ijzige atmosfeer der steen-overzaaide vlakke" (Couperus 1969:94; eie onderstreping).

"Dat, den eersten dag na uit Azië te zijn gekeerd en met het denkbeeld te gaan naar het Orakel van Ammon, (...)" (Id.:145; eie onderstreping).

"En toen Alexandros wêr na den eenen palmboom zag, bemerkte hij, dat Bagoas naderde, verzichtbarende in de vaalte ..." (Id.: 192; eie onderstreping).

"De stad blokte in den maneschijs, immens vizioen, verchemerend naar wazige verschietsen toe" (Id.:266; eie onderstreping).

"Het was een overwinning, die zich openbaarde in een molliger accent, in een loomer gebaar: (...)" (Id.:366; eie onderstreping).

Couperus self het as't ware visualiserend te werk gegaan in die skeppingsproses van sy romans: "Plotseling is die skrywer gevuld van zijn symbool, beeld en idee en heeft hij meestal niet anders te doen dan het te laten rijpen in zijn geest. Duidelik lijt meestal ogenblikkelik die gehele bouw in hem op voor zijn geestesoog" (Couperus 1975b:44).

Couperus sien hierdie ver-beelding van die roman as 'n "immens visioen" (Id.). Selfs in sy teoretisering omtrent die skryf van 'n roman formuleer Couperus dus die terme visualisering/kristallisering.

Presies hóe "duidelik uitgeknipt" die kristallisering in Couperus se werke is, besef mens weer eens wanneer 'n persoon wie se vakgebied glad nie letterkunde is nie, by 'n willekeurige lesing

opmerk dat dinge so duidelik beskryf word "dat mens dit voor jou kan sien".

Soos wat die reuse in FIDESSA vir Fidessa 'n wapenrusting smee, so 'smeë' Couperus ook sy werke. In hoofstuk twee sal gepoog word om enkele aspekte van Couperus se vakmanskap aan te dui.

1.2.5 Vrye ruimtes

In hoofstuk twee word die term vrye ruimtes gebruik. Dié begrip verwys na ruimtes wat nie ingesluit word deur mensgemaakte grense nie. Die woud wat in FIDESSA gevisualiseer word is 'n vrye ruimte omdat dit nie deur byvoorbeeld 'n aangeplante heining omring word nie.

1.2.6 Metafisiese ruimte

Metafisiese ruimte (kyk p.26) staan teenoor vrye ruimtes. Die metafisiese ruimte verwys na 'n nie-konkrete ruimte en het in ELINE VERE en ISKANDER hoofsaaklik betrekking op die noodlot, terwyl dit in FIDESSA verband hou met die sprokieruimte (kyk p.86). Die term metafisiese ruimte word verkies bo nie-konkrete ruimte omdat 'n nie-konkrete ruimte nie noodwendig 'n metafisiese ruimte is nie. Die volgende dien ter illustrasie: "In de schemering, die als een doorzichtige, askleurige mist neerzonk, lag het Kanaal groen en stil onder het vage lovernet der bomenrij. Daarachter dommelde de Maliebaan weg, uitgewist in schaduw, met een vochtig gaas van grijze dauw, recht oprijzende in haar vlakke" (Couperus 1974:203). Die skemering wat hier beskryf word, is 'n nie-konkrete ruimte maar vorm nie deel van die metafisiese ruimte in ELINE VERE nie.

1.2.7 Naturalisme

Bogenoemde aantal terme is begrippe wat vir die doel van die studie met spesifieke aspekte in verband gebring word - hulle is as't ware 'self-gemunte' terme. Naturalisme vorm nie deel van hierdie terme nie maar dit verdien toeligting omdat dit tog by 'n bespreking van Couperus wat as 'n naturalistiese skrywer bekend staan, ter sprake is. Larousse (1973:687) omskryf die naturalisme só: "Ecole littéraire qui, par l'application à l'art des méthodes de la science positive, visait à reproduire la réalité avec une objectivité parfaite et dans tous ses aspects, même les plus vulgaires". Die literêre manifestasies van die naturalisme stem in Couperus se werk nie heeltemal ooreen met dié van Émile Zola, die inisieerder van die naturalisme in die letterkunde, nie: "Het is moeilijk hem voor te stellen als de exact-wetenschappelijke onderzoeker die Emile Zola, eerste aller naturalisten, in een schrijver wilde zien" (Verhaar 1977:169).

Naturalisme streef na die objektiewe uitbeelding van die tasbare werklikheid terwyl die vergestaltung daarvan in die werk van Couperus nie altyd objektief is nie: die verhaalverloop word soms deur die implisiete outeur* onderbreek om kommentaar op die gebeurte te lewer.

Naturalisme is soos die positivisme slegs gemoed met die sigbare werklikheid: "Like the scientist, we can only know what we can observe or logically deduce from our observations, Comte maintained;

* Die term "implisiete outeur" en nie "implisiete verteller" nie, word gebruik omdat die implisiete outeur 'n nouer verwantskap met die skrywer self het - dit is veral waar by Couperus.

but because all phenomena are related in a chain of cause and effect, we draw certain conclusions in this determined world" (Furst & Skrine 1971:19).

Noodlot speel 'n groot rol in Couperus se werk en wyk af van die naturalistiese gebondenheid aan die sigbare werklikheid omdat die noodlot betrekking het op 'n metafisiese, onafwendbare dui= tere mag wat 'n persoon of persone onverbiddelek tot sy/hulle ondergang voer. Hierdie noodlot toon egter die "chain of cause" wat weer kenmerkend aan die naturalisme is, dat "-je slechts schijnbaar je zin volgt, en het uitvloei= sel van die wil inderdaad het uitvloei= sel is van honderdduizenden vooraf gebeurde, (eie onderstrepings) zogenaamde toevalligheden..." (Couperus 1974:271).

Naturalisme word dikwels beskou as 'n nougesette, natuurgetroue uitbeelding van die werklikheid: "Almost without exception critics have been in the habit of grouping the two terms [i.e. "naturalism" and "realism"] together (...)" (Furst & Skrine 1971:5).

As onder naturalisme die natuurgetroue uitbeelding van die werk= likheid verstaan word, kan Couperus as 'n naturalistiese skrywer beskou word. Wanneer naturalisme egter verwys na die realisme van die skrywers wat 'n wetenskaplike houding teenoor hulle werk ingeneem het (soos Flaubert en Zola) is Couperus nie 'n naturalis= nie: "Er is tenminste niets bekend over een heimelijk door hem gekoesterde wens om met zijn schrijven experimenten te verrich= ten en sociale en psychologische wetten bloot te leggen op de wijze van de natuurkundige en de medicus" (Verhaar 1977:171).

Hoewel Couperus se beskouing ten opsigte van die noodlot verwant is aan die naturalistiese opvatting daarvan (die mens se lot word

bepaal deur sy milieu, tyd en oorerflikheid) was hy nie 'n positivist nie. Ten spyte van die feit dat hy nie in wetenskaplike of sosiale teorieë geïnteresseerd was nie, kristalliseer 'n duidelike noodlotsfilosofie dikwels in sy werke uit, byvoorbeeld in ELINE VERE, DE BOEKEN DER KLEINE ZIELEN, LANGS LIJNEN VAN GELEIDELIJKHEID, ISKANDER, DE BERG VAN LICHT.

Vir Flaubert en Zola was die roman 'n wetenskaplike instrument waardeur die mens insig in homself en sy probleme verkry - 'n morele doel word dus nagestreef. Hoewel die resultaat wat Couperus in sy werk bereik nie veel verskil van Flaubert en Zola s'n nie, verskil hy in intensie van hulle: hy beoog byvoorbeeld met ELINE VERE nie sosiale kommentaar nie, maar uiteindelik is dit die resultaat wat hy bereik. Alhoewel hierdie sosiale kommentaar geheel en al op die leser se interpretasie berus, kristalliseer dit onteenseglik in die werke uit: "De wereld gaat z'n gang, of Eline er is of niet; wat doet de vreugde of de smart van één mensenkind er toe?" (Staverman 1917:124).

Zola se mening was dat "man is a being whose qualities are conditioned by the laws of heredity and environment, (...)" (Hauser 1977:80). Hierdie wette het blindelings gewerk om die mens tot ondergang te voer. Couperus se wette werk nie minder blindelings nie, maar dit is nie op dieselfde basis as Zola s'n begrond nie. Zola en Couperus se opvattinge met betrekking tot die naturalisme toon een punt van ooreenkoms: albei maak gebruik van simbole in hulle werke. Dit kom by Zola reeds tot uiting in THÉRÈSE RAQUIN, die roman waarmee hy bekendheid verwerf het.* Couperus maak ge-

* Die somber kleure van die winkels in die Passage du Pont-Neuf weerspieël die somber atmosfeer wat daar heers: "Au bout de la

bruik van die sinnebeeldige betekenis van kleure (byvoorbeeld ISKANDER, DE BERG VAN LICHT en FIDESSA), die teenstelling tussen Den Haag en 'n ander milieu (byvoorbeeld ELINE VERE), weersomstandighede (byvoorbeeld VAN OUDE MENSEN, DE DINGEN DIE VOORBIJGAAN, NOODLOT en DE STILLE KRACHT) table's en kunsvoorwerpe (byvoorbeeld ELINE VERE en DE STILLE KRACHT).

rue Guénégaud, lorsqu'on vient des quais, on trouve le passage du Pont-Neuf, une sorte de corridor étroit et sombre (...).

"(...) au delà, derrière les étagères, les boutiques pleines de ténèbres sont autant de trous luqubres dans lesquels s'agitent des formes bizarres" (Zola 19_:15; eie onderstrepings).

Kontraste tussen lig en donker beklemtoon die "aspect lugubre" verder: "Pendant le jour, le regard ne pouvait distinguer que l'étagère, dans un clair-obscur adouci" (Id.:17).

Laurent skilder Camille se portret maar die gesig lyk soos dié van 'n verdrinkte man. Na die moord op Camille word die skildery vir Laurent en Thérèse 'n bedreiging: "L'effroi lui faisait voir le tableau tel qu'il était, ignoble, mal bâti, boueux, montrant sur un fond noir une face primaçante de cadavre" (Id.:159; eie onderstreping). In alles wat Laurent na die moord skilder, kom Camille se gesig na vore; die skildery van Camille versinnebeeld sodoende Laurent se onderbewussyn.

HOOFSTUK TWEE : TOESPITING OP COUPERUS - DIE INDIVIDUELE ROMANS.
IDENTIFISERING VAN KRISTALLISERINGS IN SAMEHANG MET DIE PROCÉDÉ*
WAARDEUR KRISTALLISERINGS TOT STAND KOM

Couperus se werk word gekenmerk deur 'n tweërlei dryfkrag wat mekaar soms in sy werke afwissel en soms oorvleuel, naamlik eers=tens realisme (die term is in die aanhaling (Furst & Skrine 1971:5) op p. 12 verduidelik), of sy "mozaïek van woorde" (Kuiper 1969:8), wat lei tot die gedetailleerde uitbeeldings van die lewens van die romanpersonae en dié van die mense om hom in sy biografies gestemde feuilletons. Tweedens word sy werk gekenmerk deur "een zoeken naar gedroomde onwezenlijke schoonheid" (Id.:6) wat betrekking het op die fantastiese en op vertellings wat in mindere of meerdere mate allegories is. Die eerste 'stroming' word aangetref in ELINE VERE en ISKANDER, terwyl die tweede kenmerkend van FIDESSA is. Hierdie verskillende 'stromings' hang saam met die aard van die stof van die onderskeie werke en het 'n verskil in kristalliserings tot gevolg (hoofstuk drie): ELINE VERE verhaal die lewens van Eline en haar sogenaamde Haagse cōterie; die romanwerklikheid in ISKANDER word realisties verbeeld vanweë die feit dat dit 'n historiese roman is. In FIDESSA voer die fantastiese die botoon omdat dit 'n sprokie is waarin "werklikheid en wonder maklik vermeng raak en () die hele wêreld van die vertelling dikwels bevolk raak met fees, hekse en drake" (Grové 1976:105).

Bogaerts (1969:48) se opmerking dat Couperus in ISKANDER sy mees=

* Met die term word procédé bedoel die tegnieke en werkwyse waarvan gebruik gemaak word in die skepping van die kristalliserings.

terskap bewys in die oproep van "gloedvolle, kleurrijke visioenen" is ook van toepassing op ELINE VERE en FIDESSA - veral op FIDESSA met sy fantasievolle verhaalwerklikheid. Hierdie "gloedvolle, kleurrijke" kristalliserings wat raakpunte met die drama toon (hoofstuk vyf) kom op verskillende wyses tot stand. Sommige van hierdie tegnieke - byvoorbeeld isolering deur interpunksie (2.1.4.1 en 2.2.4.1), die gebruik van ellipse (2.1.4.2 en 2.2.4.2), kristalliserings deur vergelykings en metafore (2.1.3.2 en 2.2.3.2), word bewustelik of onbewustelik deur Couperus aangewend om 'n bepaalde funksie te vervul (2.4). Enkele van hierdie styltegnieke soos die 'Couperiaanse' woordsamestellings byvoorbeeld "vlamgoudde" (Couperus 1969:29), "driftwoede" (Id.:432), "kamersomberheid" (Couperus 1980:154), "ommedaans" (Id.:205), word beskou as taaleienaardighede wat vanweë hulle uitsonderlikheid opvallend is en bydra tot kristalliserings.

Die 'helderheid' van die kristalliserings hang in 'n mate af van die leser se werklikheidservaring ten opsigte van dít wat in die literêre werk uitgebeeld word. In ISKANDER kom geure telkens ter sprake maar omdat hierdie "zwoelen geuren" (Couperus 1969:88) kenmerkend aan die Ooste, vir baie lesers vreemd is (kyk ook die opmerking oor die rol van die leser in hoofstuk vier, p.147), is kristallisering nie so geslaag soos in die volgende geval nie: "De leeuw brulde hoog op, talmend, de voorpooten heffend. (...) En toen het dier brommebrullende van woede, den sprong deed en zich werpen wilde op den jager, trof hij hem in het onderlijf, (...)" (Id.:417). Omdat 'n brullende leeu deel uitmaak van die meeste lesers se voorstellingswêreld, vind kristallisering op geslaagde wyse plaas.

h Moontlike rede vir die duidelikheid van die kristalliserings kan gesien word in die feit dat Couperus doelbewus aandag aan sy taalgebruik geskenk het: "Couperus was even zorgvuldig met het gesproken woord als met het geschreven, even gevoelig voor het decoratieve element in zijn kleding als voor dat van de omgeving waar hij in optrad" (Bastet 1980:36).

2.1 ELINE VERE

2.1.1 Kristallisering deur gedetailleerde beskrywing

2.1.1.1 Personae

Weens die beperkte ruimte is dit nie moontlik om aan te toon hoe kristallisering in die omvattende betekenis van die woord (kyk p. 4) op die personae betrekking het nie. Derhalwe moet kristallisering ten opsigte van 2.1.1.1 verstaan word as sinoniem aan visualisering (kyk p. 5). Dit bring mee dat alleen personae waarvan h duidelike uiterlike visuele beeld kristalliseer hier bespreek word.

Dit is opvallend dat h visuele beeld van Lawrence St. Clare verkry word maar nie van Otto van Erlevoort, Eline se verloofde, nie. Dit is veral vreemd wanneer in gedagte gehou word dat Otto een van die belangrikste romanpersonae is: hy neem h belangrike plek in Eline se lewe in, selfs nadat sy haar verlowing met hom verbreek het. Otto kan ook beskou word as h noodlotsinstrument omdat Eline vinnig afwaarts op die hellende pad van die noodlot beweeg nadat sy aan hom geskryf het om die verlowing te beëindig. Hierteenoor neem St. Clare h grootliks ondergeskikte plek as romanpersona in. Daarby herinner hy sterk aan Otto sodat eerder verwag sou word dat h duidelike beeld van Otto kristalliseer en h vaer voorstelling van St. Clare. Struktureel gesien is dit een

van die swak punte van ELINE VERE.

2.1.1.1.1 Eline

Omdat Eline die hoofromanpersona is, word die duidelikste visuaalisingering ten opsigte van haar aangetref. Sy word beskryf as 'n goed versorgde, elegante meisie met 'n "schaduwvolle, zwartbruine blik", 'n "geämberde bleekheid" en slanker as haar suster Betsy. Haar kwynende gebare "gaven haar iets van een lome odaliske, die droomde" (Couperus 1974:22).*

Daar word eers in hoofstuk II van ELINE VERE met Eline in persoon kennis gemaak. Tog is sy reeds op subtiele wyse aan die begin van die roman aanwesig in die persona van Frédérique van Erlevoort in haar rol as Kleopatra. Dit blyk duidelik wanneer die volgende twee sitate met mekaar vergelyk word: "Voor een psyché stond Frédérique van Erlevoort, met los hangende haren, zeer bleek (eie onderstrepings) onder een dunne laag poudre-de-riz, de wenkbrauwen als door een enkele penseelstreek zwarter getint" (7).

"De deur werd geopend, en Eline kwam, een weinig bleek, binnen, in een wit flanellen peignoir, met los hangend haar (17; eie onderstrepings).

Frédérique se bleekheid is toe te skryf aan die poudre-de-riz terwyl Eline se bleekheid nie deur kunsmatige middele veroorsaak word nie. Frédérique kan dus moontlik beskou word as 'n artistieke verhulling van Eline. Op hierdie wyse word die toneel voor=

* Bladsynommers na aanhalings verwys na:

COUPERUS, L. 1974. Eline Vere; een Haagse roman. Amsterdam, Van Kampen. 579p.

berei vir Eline se optrede. Heelwat later in ELINE VERE word nog so 'n artistieke verhulling van Eline aangetref, hierdie keer in die persona van Eline self. Sy besluit om vermom as 'n almée (Oosterse danseres) saam met Elize en Daniël Vere na 'n maskerbal te gaan: "Een roze waas van veloutine [teenoor Frédérique se pou= dre-de-riz_] bedekte haar geelbleekheid. Zij was reeds gekapt met rissen van blinkende munten, die in drie rijen op haar voor= hoofd neervielen. (...) Maar zij zag er zeer bevallig (eie onder= streping) uit" (505).

Voor haar siekte word Eline telkens beskryf as 'n bevallige meisie sodat sy in die kostuum van die almée beskou kan word as 'n 'ver= momming' van haarself soos mens haar aanvanklik leer ken. Eline is egter nie ten volle gekostumeer nie: die aanvanklike Eline Vere sal nooit weer ten volle tevoorskyn tree nie, die mag van die noodlot is te sterk.

Eline se elegante voorkoms word verskeie kere beklemtoon en saam met uiterlike goed versorgdheid gaan meestal 'n positiewe gemoed= stemming.

Die oggend na haar uitbarsting teenoor Henk word haar vriendelik= heid sowel as haar aantreklike voorkoms beklemtoon (pp. 30, 31). Tydens Betsy se "dinertje" val dit Jeanne* op "hoe mooi, vooral

* 'n Onderskeid moet hier getref word tussen die ouktoriële vertel= ler se direkte mededelings en dinge wat deur ander personee om= trent Eline vertel word. Booth verwys hierna as "telling" en "showing" (kyk pp. 5, 151 - 152). Jeanne dien hier as medium tot kristallisering teenoor die direkte beskrywings van Eline deur die ouktoriële verteller.

hoe elegant zij [Eline] was in haar roze toilet" (47). Weer eens word Eline se vriendelikheid beklemtoon. Kyk verder pp. 54, 105 en 107, 131 en 132, 152, 193 en 196, 208. Enkele uitsonderings word aangetref: tydens Eline se verjaardag en die aand van haar ontnugtering ten opsigte van Fabrice.

Eline se voorkoms tydens haar siekte en wanneer kranksinnigheid geheel en al van haar besit geneem het, staan in skerp kontras tot die visualiserings van haar lome elegansie voor die beëindiging van die verhouding tussen haar en Otto (kyk p. 52): "En zij bleef wachten, rechtop gezeten, een weinig vermagerd in haar grijze reismantel, vermagerd ook van gelaat, waarin heur ogen dieper en donkerder schenen gezonken te zijn; (...)" (396).

Eline gee al minder aandag aan haar voorkoms sodat "haar elegante loomheid, haar gracieuze kalmte van vroeger () geheel en al verdwenen [waren]" (410).

Gedurende haar verblyf by mevrou Van Raat en later in die hotel in Den Haag, bly sy dikwels dae lank in haar peignoir in haar kamer lê, met "een zalig gevoel, dat zij zich aan niemand behoefde te storen, dat zij zich volsterkt nie behoefde te kleden, en dat zij zó, ongekap, op haar muilen, blijven kon, zolang zij verkoos" (553).

Geestelike aftakeling word gevisualiseer in fisieke aftakeling, die ruïne van binne vind kristallisering in die ruïne van buite. Daarom is dit betekenisvol dat hoe meer Eline se kranksinnigheid toeneem, hoe minder aandag die ouktoriële verteller gee aan 'n beskrywing van haar toilet; dit neem nie meer die sentrale plek in Eline se lewe nie (kyk bostaande sitaat).

Alexandros (ISKANDER) vorm 'n interessante kontras met Eline: na = 20

mate haar oorgawe aan die noodlot toeneem, neem haar fisieke af= takeling en verwaarlosing van voorkoms toe; Alexandros se klere= drag word al weelderiger namate hy verwoesters en hom dus oorgee aan die mag van die noodlot. Aan die begin van sy Persiese veld= tog word hy gevisualiseer as volkome Westers (in voorkoms sowel as lewenshouding), die eenvoud in sy voorkoms is veral opvallend: "De schildknepen brachten Alexandros de eenvoudige, bruin lederen soldatentuniek; zij schooiden hem, omsnoerden hem haastig de kuit= ten en boden hem den ijzeren helm met den koraalrooden pluim" (Couperus 1969:23).

Alexandros word beskryf as "forsch, breed, krijgshaftig" met skit= terende oë, algeheel 'n vriend eerder as veldheer en koning van sy "Vrienden". Die enigste weelderigheid ten opsigte van sy klere= drag word aangetref in sy "wapenrusting der groote dagen" (Id.: 230 - 231). In die proses wat Alexandros die Persiese sedes en gebruike aanvaar, aanvaar hy ook die Persiese kleredrag: hy dra 'n baard volgens die Persiese gebruik asook die lang, nousluitende Persiese tunieke. Op hierdie wyse word sy magteloosheid teenoor die noodlot des te duideliker gevisualiseer.

Voor die verbreking van haar verlowing met Otto, toon Eline se voorkoms 'n doelbewuste eenvoud wat toeneem tydens haar verlowing - dit pas goed aan by Otto se eenvoud van natuur. Eline se bestu= derde eenvoud in voorkoms verraaï iets van haar koketterigheid; soos wat sy doelbewus eenvoudig aantrek, is sy dikwels ook met op= set "lief" teenoor 'n ander persona; eweneens is haar gebare dik= wels bestudeerd-bevallig. Eline se "bespottelijk eenvoudig" (207) kleredrag word sonder meer deur Léonie Eekhof beskou as "niets dan aanstellerij" (207). Eline self "vond, dat die eenvoud haar vroegere liefvallige schoonheid als met plastischer lijnen deed

uitkomen en haar ranke gestalte als in het marmer van een beeld modelleerde; zij vond, dat haar vroegere wuftheid er met een waas van gracieuse ernst door gesluierd werd, (...)" (208). Die herhaling van "vond" bevestig Léonie se oordeel, ook die oukatoriële verteller s'n: Eline vind dit moeilik om haarself te wees, dit bly vir haar makliker om haar telkens in 'n ander rol in te leef. Haar voorkoms verraaï ook in hierdie geval aspekte van haar persona: die uiterlike vorm 'n spieël van die innerlike.

Alexandros se innerlike verandering kan gemeet word aan sy klere=drag wat ook die barometer is van die mag wat die noodlot op hom uitoefen. Hoe meer Oosters hy hom voel, hoe makliker en met groter oorgawe neem hy alles aan wat Persies is totdat die "knap=achtige jeugd" heeltemal vervaag. Alexandros se oorgelewerdheid aan die noodlot gaan baie duideliker met uiterlike verandering gepaard as wat dit die geval is met Eline (hoewel Eline op 'n keer ook opmerk dat sy oud geword het). Die rede hiervoor kan moontlik gesoek word in die verskil in vertelde tyd (kyk p. 156 - 157) tussen die twee romans: Die gebeure in ISKANDER oorspan 'n tyd van ongeveer elf jaar teenoor die ± drie-vier jaar in ELINE VERE.

2.1.1.1.2 Vincent Vere

Vincent Vere, 'n neef van Eline, toon 'n groot ooreenkoms (2.1.3.1) met Eline - nie net wat talle uiterlike eienskappe betref nie, maar veral in lewensfilosofie. Daarom word 'n baie duidelike beeld van Vincent verkry. Sy fyn gelaatstrekke is "bijna te schoon voor een man" (59), die blik in sy fletsblou oë herinner aan dié van 'n slang, sy mond is "overdonsd door het dunne, blonde snorretje" (59), (talle van Couperus se personae is blond). Vincent is gedurig moeg en het 'n geelbleek gelaatskleur.

Soos in die geval van Eline verraaï Vincent se voorkoms enkele aspekte omtrent sy persona. Hy beskou die ander personee rondom hom dikwels met spot en minagting; h duidelike bewys hiervan is sy kritiek op sommige van die Hagenaars se lewenswyse: "Je hebt in je betrekking, als je er een hebt, altijd dezelfde bezigheidjes en daarna dezelfde amusementjes. Het is insipide, hoor!" (122). Tiperend van Vincent is sy gedurige matheid en vermoede gesigs=uitdrukking. Daarby is hy uiters passief. Hy skryf die oorsaak van sy passiwiteit toe aan die noodlot: niks wil vlot nie, die sigeunerleefwyse waaruit hy voorheen genot geput het, verveel hom nou. Hyself het genoeg bewyse van energiekheid verskaf maar die noodlot was teen hom gekant sodat alles wat hy aanpak, misluk. Vincent se passiwiteit word opgehef wanneer hy in Amerika by Lawrence St. Clare aansluit. Uiterlik verander Vincent - in teenstelling met Eline - feitlik niks; hy lyk slegs gesonder as tydens sy verblyf in Den Haag. Hy ontsnap dus in h mate aan die noodlot. Hierteenoor lyk Eline se gelaat hol en maer sodat haar magteloosheid teen die noodlot beklemtoon word.

Wanneer h visualisering van Vincent tot stand kom, val die klem dikwels op sy fletsblou oë met die hipnotiserende uitdrukking van h slang daarin. h Enkele keer word sy vermoë om hom voortdurend in die rol van iemand anders in te leef vergelyk met die grasie "waarmede een slang zich lenig wringt in verschillende bochten" (120). Vincent kry deur hierdie vergelyking die allure van h demon (dit is gewoonlik die manspersona in Couperus se prosa wat die indruk van demone skep: Hierocles in DE BERG VAN LICHT, Bertie in NOODLOT, Taco Quarts in EXTAZE, Alfonso in LUCREZIA en in h mate Herman Scheffer in METAMORFOZE). Juis omdat Vincent as die demon van ELINE VERE beskou kan word, is dit funksioneel dat hý sy filo=

sografie van fatalisme aan Eline oordra wat uiteindelik grootliks tot haar ondergang lei.

Nóg sterker is die indruk van die bese wat Bagoas in ISKANDER maak: "Hij lag er nu, terwijl Alexandros schuin op hem neder keek, als een vreemd, sierlijk fabeldier, als een bazilisk, (eie onderstreeping) roerloos opkijkend" (Couperus 1969:127).

Die talle herhalings van Bagoas se basiliskagtige liggaamshouding en sy raaiselagtige blik versterk hierdie indruk. Net soos in die geval van Vincent in ELINE VERE is Bagoas die noodlotsfiguur in ISKANDER. Bagoas is selfs nog baie duideliker 'n sterk mag van die noodlot: uit wraak teenoor Alexandros besluit hy om leasge-noemde stadig te vergiftig met die gekruide Persiese wyn. Wanneer hy soos die Persiese vroue onder Alexandros se bekoring kom, is dit te laat om iets te verander aan die noodlotsverloop sodat die motto van ISKANDER ten volle van toepassing word: "Et quem arma Persarum non fregerant, vitia vicerunt".*

2.1.1.1.3 Frédérique (Freddy) van Erlevoort

Frédérique is een van die sekondêre personae en 'n beskrywing van haar uiterlike word eers redelik laat in die roman gegee. Enkele sydelingse opmerkings word wel gemaak maar dit is eerstens 'n beeld van Frédérique se innerlike wat kristalliseer deur die beskrywing en dramatisering ("showing" - kyk p. 152) van haar handelinge en gedagtes. Die kennismakingsproses met betrekking tot Eline vind andersom plaas, juis omdat Eline soveel klem op haar uiterlike lê. Die feit dat sy die hoofpersona is, speel 'n groot rol.

* "Hy wat nie deur Persiese wapens verslaan word nie, word oorwin deur sy eie gebrek."

Nadat h volledige beeld van Frédérique se natuur verkry is, word sy uiterlik beskryf (449). Ook haar innerlike word gevisualiseer in haar uiterlike: haar bruin oë "vol donker getintel" (449) lewer bewys van haar vriendelikheid en vrolikheid; haar kragtigheid en fierheid van gestalte weerspieël haar direkte wyse van optrede. Frédérique herinner in uiterlike in h mate aan Antigone (ISKANDER), Filotas se Griekse slavin. Wat die innerlike betref verskil hulle radikaal van mekaar.

2.1.1.1.4 Paul van Raat

Dit wat ten opsigte van Frédérique geld, geld grootliks ook ten opsigte van Paul. Die leser kan Paul wel visualiseer deur terloopse aanmerkings deur die verloop van die verhaal, maar Paul se 'karakter' word eers duidelik geskilder alvorens in detail aandag aan sy voorkoms geskenk word. Soos in die geval van Frédérique gebeur dit byna teen die end van die roman (p. 449).

Paul neem h belangrike plek in in een van die nuwe "lines of interest" (Booth 1961:123), naamlik die 'Frédérique-Paul-verhaal' maar binne die geheel van die roman is hy een van die sekondêre personae. Daarom is dit ook nie van soveel belang hoe hy (en Frédérique) lyk nie. Opvallend is dat hy en Frédérique albei vrolike oë het: Frédérique het bruin oë "als van swarte edelstenen" (449) en Paul het blougrys oë. Alexandros het eweneens blougrys oë maar daar eindig die ooreenkoms tussen hom en Paul.

2.1.1.1.5 Lawrence St. Clare

Lawrence St. Clare speel h baie ondergeskikte rol in die verhaalverloop, meer nog as Paul omdat St. Clare in werklikheid maar h herhaling (en beklemtoning) van Otto is. Daarom is dit vreemd dat hy reeds vroeg in ELINE VERE via h foto beskryf word (p. 291).

Die beskrywing is weliswaar baie wasig sodat 'n vae beeld kristalliseer. Nogtans is dit 'n duideliker visualisering as in die geval van Otto. Van Otto is dit net bekend dat hy blond met 'n trotse houding is, terwyl St. Clare beskryf word as donkerblond, hy dra 'n baard en het volgens Eline 'n mooi kop, helder oë wat getuig van 'n trotsheid, terwyl hy groot en swaar van liggaamsbou is.

St. Clare dien klaarblyklik as 'ontsnappingsroete' (2.1.5.1.6) uit Eline se noodlotslyn. In die lig van 'n patroon van ontsnapping-mislukking (kyk 2.1.5.1) wat reeds bevestig is, kan voorspel word dat Eline St. Clare se huweliksaanbod waardeur sy aan die noodlot kan ontkom, nie sal aanvaar nie.

2.1.1.2 Ruimte

2.1.1.2.1 Metafisiese ruimte*

Op p. 6 is genoem dat kristalliserings nie altyd betrekking het op iets konkreets nie maar dat dit ook na die visioenêre verwys. Die metafisiese ruimte geld as 'n visioenêre kristallisering. Die metafisiese ruimte is daardie ruimte wat nêrens in ELINE VERE óf ISKANDER beskryf word nie, maar só duidelik voelbaar is dat dit derhalwe onteenseglik kristalliseer. Mens kan dit 'n atmosferiese ruimte noem. Dit is 'n ruimte wat as't ware buite die vrye ruimtes (kyk p. 10) en interieure om lê, dit wil sê die vrye ruimtes en interieure word omvat deur die metafisiese ruimte. Hierdie ruimte kristalliseer dikwels deur middel van 'n vrye ruimte of 'n interieur, of deur die personae se belewing van die ruimte. ELINE VERE neem 'n aanvang met die beskrywing van 'n verjaardag=

* Kyk p. 10.

viering aan huis van die Verstraetens. Die jongmense voer ter ere hiervan 'n paar tableaux vivants op. Deur die kristallisering van Frédérique van Erlevoort in die rol van Kleopatra, word iets van 'n artistieke ruimte gesuggereer. Die artistieke ruimte word algaande deur die roman uitgebou deur die kristalliserings van Kleopatra se boudoir, Eline se boudoir en Elize Vere se ateljee. Al drie hierdie fisiese ruimtes adem 'n sekere atmosfeer wat deel uitmaak van die metafisiese ruimte. Kleopatra en Eline se bou=doirs het albei 'n Oosterse kwaliteit - dit is selfs woordeliks aan te dui: "Tussen weelderige draperieën zag men iets als een gase doorschemeren, een blauwe lucht, een paar pyramiden, een palmengroep. (...) De bonte droom ener oriëntalische (sie onderstrepings) pracht van enkele seconden, de poëzie der oudheid voor korte wijlen herlevend, onder de blikken ener moderne soi=rée" (10).

Vergelyk hierteenoor: "Met een verfijnde zuinigheid en takt had zij deze vertrekken een aanzien van weelde weten te geven, waar=over iets als een artistiek waas lag. Het was er bont en vol, (...). Een lage divan, overdekt met een Perzische stof, was over=lommerd door een volbladige aralia" (32; sie onderstrepings).

En: "Het ledikant verschool zich achter rode draperieën (...).

"Het was er zeer behaaglijk in de iet of wat oriëntalische weelde, (sie onderstrepings) terwijl van buiten de sneeuw een schelwitte weerkaatsing naar binnen schoot" (33).

Die kristallisering van Kleopatra se boudoir dien as 'voorekou' van Eline se boudoir; deur middel van die ooreenkomste tussen die twee interieure - die een 'dramaties', die ander 'nie-dramaties' - word die artistieke van Eline se boudoir beklemtoon. Dié ekso=

tisme wat byna voelbaar is, staan in verband met Eline se persona (kyk p. 35), dit is 'n uitvloeisel van haar natuur. Dit word weer gekoppel aan erflikheid: Eline se vader was 'n artistieke persoon terwyl Vincent dieselfde artistieke geneigdheid toon.

Dit is die noodlot van Eline se familie wat uiteindelik meewerk tot haar ondergang. Vincent slaag deur sy assosiasie met St. Clare in 'n mate daarin om aan hierdie noodlot te ontkom en so=doende buite dié metafisiese ruimte te beweeg. Eline daarenteen, 'versmoor' in hierdie metafisiese ruimte wat hoe later hoe meer bevolk word met spoke en visioene.

Elize Vere se ateljé is óók artistiek-weelderig ingerig, hoewel die eindproduk verskillend is van dié van Eline se boudoir. Laasgenoemde se boudoir spreek van 'n Oosterse weelderigheid terwyl Elize se ateljé 'n Boheemse atmosfeer het. Elize Vere staan egter in beheer van die metafisiese ruimte en nie andersom soos in die geval van Eline nie. Dié beheer word uitgeoefen omdat Elize nie dieselfde "vreemde ideeën" (479) as Eline huldig nie. Sy dink nooit, soos sy aan Eline vertel, daarom het sy nie Eline en Daniël (mens sou hier ook die naam van Vincent kon byvoeg) se oorspronklikheid nie. Juis omdat Eline haarself so dikwels aan haar mymeringe oorgee - veral tydens haar siekte - verrys die steurende visioene.

Paul van Raat is een van die personee wat daarin slaag om geheel en al weg te breek van die artistieke metafisiese ruimte na dié van 'n 'normale' lewe. Aanvanklik word hy ook uitgebeeld as die kunstenaarstipe; hyself neem dit egter nie ernstig op nie: "Ik klodder zo wat, precies zoals ik wat galm. Het is allemaal niets" (36; eis onderstreping).

Die betekenisvolle is dat hy na sy skilderwerk as 'n geklodder ver= wys en na sy sang as 'n gegalm. Later sien hy heeltemal af van sy geklodder en gegalm en word burgemeester van Bodegraven.

Teen die agtergrond van die tableaux vivants kristalliseer die na= tuurlike familielewe uit deur middel van die personee se hande= linge en die gesprekke wat plaasvind. Die familielewe maak ook deel uit van die metafisiese ruimte omdat 'n atmosfeer van same= horigheid (deur die familiebande) geskep word. Die tipiese fin= de-siècle Haagse lewe kristalliseer deur die beskrywing van on= derlinge geskille en konflikte, die talle "visites" wat gemaak word, die soirées, "diners", besoeke aan die opera.

Eline staan met haar artistieke natuur buite hierdie ruimte, teen= oor haar suster Betsy wat volkome hierin pas. Tydens haar kuier by Elize en Daniël Vere in Brussel vra Elize aan Eline of Betsy ook sulke vreemde denkbeslde soos sy (Eline) het. Eline ant= woord dat Betsy baie prakties is, "zij heeft niets van de Vere's" (479). Op hierdie wyse word Eline se onaanpasbaarheid gekoppel aan erflikheid.

Eline sterf uiteindelik in Den Haag in 'n hotelkamer. Die fisiese ruimte om haar is dié van die gewone fin-de-siècle Den Haag. Die metafisiese ruimte is egter een van artisiteit: Eline leef haar in verskeie operarolle in, in só 'n mate dat sy later nie meer fantasie van werklikheid kan onderskei nie. Uiteindelik verdring die droom die werklikheid geheel en al. In die proses word die metafisiese ruimte byna sigbaar: "Alles begon in haar te leven; en zij werd als geëlectriseerd door de angst, dat zij niet slapen zou. Een duizelende helderheid klotste in haar her= senen, hel gesuizel gonsde aan haar oren. Een maalstroom van

herinneringen wentelde in haar om, visioenen verzezen" (554; eie onderstrepings).

In ISKANDER is die metafisiese ruimte feitlik sinoniem met die Oosterse eksotisme en dus die noodlot.

Wanneer Alexandros vir die eerste keer met die Oosterse weelderigheid kennis maak, is dit vir hom bloot 'n fisiese ruimte wat hom beïndruk, maar wat geen invloed op hom het nie. Wanneer Parmenion Alexandros aanraai om die Persiese vroue "wier zwoele geuren ontzenuwend" (Couperus 1969:88) oor die landskap dryf, te oorweldig, word hy vrolik toegelag. Die geheimsinnige Persiese ruimte met sy vreemde geure raak Alexandros glad nie. Hierdie atmosfeer werk egter soos 'n stille krag wat hom geleidelik begin oorweldig:

"Verder-op, rechts van het paleis, rezen de Tuinen: (...); een geurige zwoelte van laatste rozen en tuberozen woei aan (...). Zij [die duive] zetten zich weêr, lieten de wijde lucht vrij en alles was kalm in een onmetelijk zwiigen en een onmetelijke rust, verheven boven de onmetelijke stad. Herfstkoelte woei binnen.

"Alexandros, reeds half ontkleed, hуйverde. Het was meer van aandoening dan om koude (...)" (Id.:266; eie onderstrepings).

Waar die Oosterse atmosfeer Alexandros aanvanklik laat huiwer, word hy later volkome deel daarvan: hy aanvaar hulle taal, hulle sedes en hy trou met 'n Persiese prinses. Alexandros het geheel en al Iskander geword: "Toch schein vroeger iets anders nog van geur en smaak te schuilen in deze, wellicht volgens mystieke recepten, bereide dranken. Hij dronk... Toch... weldadig was hem de gloed, die zich door zijn leden verspreidde. Door zijn her-

senen. En er de zoo pijnlijke, duizelende leëgte vulde met een zware weldadigheid (Id.:423; eie onderstrepings).

2.1.1.2.2 Vrye ruimtes

In teenstelling met ISKANDER (en ook FIDESSA) kristalliseer min vrye ruimtes in ELINE VERE - die Haagse lewe aan die einde van die vorige eeu was hoofsaaklik h 'interieurlewe'. Veral Eline bring die meeste van haar tyd mymerend in haar boudoir deur, daarom beskou Betsy dit as h "caprice" (130) wanneer Eline elke oggend vir h wandeling gaan.

Die enkele beskrywings wat wel van die Haagse ruimte gegee word, is baie kernagtig. Reeds hier word vrye ruimtes met geluk geassosieer: "De dorre takken boven haar glinsterden van de rijp, en in de vriezende lucht was het helder en klankrijk, als vol van onbestemde echo's... Zij gevoelde een aandrang om haar geluk in die ruime atmosfeer uit te galmen met een schitterende roulade..." (114; eie onderstrepings).

Eline se ekstase vorm hier h sterk kontras met die kil winteratmosfeer.

Horze is die enigste vrye ruimte in die roman waarvan h uitvoerige beskrywing gegee word. Dit is ook die enigste keer wat Eline se gemoedstemming volkome in harmonie met die mooi landskap is; vir die eerste en enigste keer is sy volkome haarself en beleef sy h "blauwe kalnte, als een extase van zaligheid" (252). Later, ingeperk binne vier mure, sou Eline wens dat sy hierdie blou nirwana weer kon beleef. Die behoefte wat sy in die Willemspark gehad het om haar geluk in die atmosfeer uit te galm, word hier op Horze gerealiseer: "Langzaam viel de avond en de lucht bleef helder, in een parelgrijze tint, vol sterren. In grote, vage massa's

schaduw lag het park op de achtergrond, terwijl de glazen deuren der verlichte tuinkamer openstonden en buiten de theetafel blonk in de zachte, huiselijke glans, die er uit het vertrek vloeide (...) Binnen zong Eline en somwijlen viel er een ster" (252). Dit klink vir Eline asof sy haar stem vir die eerste keer hoor; die klanke wat van haar lippe val het hulle vroeëre metaalglans verloor.

In die lig van al bogenoemde feite is dit besonder funksioneel dat die Horze-episode een van die epiëse stollings in ELINE VERE is. Eline se geluk bereik nie net hier 'n klimaks nie, dit bereik hier ook 'n keerpunt. Terug in Den Haag sou sy in 'n toenemende mate 'n speelbal van die noodlot word.

Een enkele keer word die vrye ruimte vir haar die agtergrond van smart: die nag tydens die storm wanneer sy uit Betsy se huis vlug. Bowendien is dit nie 'n vrye ruimte in die sin wat Horze 'n vrye ruimte is nie: dit word steeds omgrens deur die Haagse strate en wonings.

Vrye ruimte word nie net met betrekking tot Eline met geluk ge-assosieer nie. Die jongmense gaan maak op 'n keer piekniek op 'n boer se plaas. Binne die agtergrond van die "blonde velden van haver en vlas, blou en rood doorspikkeld met korenbloemen en klaprozen" (229), kristalliseer die vrolike stemming wat heers deur die personae se handeling en dialoog wat plaasvind. Slegs ten opsigte van Marie word die ruimte nie met geluk in verband gebring nie.

Tydens 'n tweede besoek aan Horze gaan stap Otto en Suzanne deur die welige park. Slegs tydens hierdie geleentheid beteken Horze nie volkome vreugde nie.

Waar meestal 'n positiewe assosiasie met die plattelandse ruimte gemaak word, is die beeld wat van die Haagse stadsruimte tot kristallisering kom, nie altyd positief nie. Die beeld wat van Scheveningen tot vergestaltung kom, is een van neerdrukkendheid en versmoring: "Men verdrong elkander, zeer ernstig van gelaat, zelfs ter wille van het minste staanplaatsje, onbarmhartig voor wanhopige lotgenoten, onder wie vele dames, met een overspannen zenuwachtigheid, en een bont gefladder van lichte toiletten de tram omlieden, (...) (204).

Lili en Georges word tydens hulle wandeling ook in die mensemassa vasgedruk; Lili se opmerking "het is wanhopig" (212) is algemeen op die ruimte van toepassing, veral as in gedagte gehou word dat die ruimte een van die aspekte is waardeur die noodlot werk. Die see daarenteen, wek die indruk van onmeetlikheid (p. 213).

2.1.1.2.3 Interieure

Soos reeds genoem oorheers die interieurkristalliserings in ELINE VERE. Die verskillende personae beweeg ook baie min in vrye ruimtes. Hierdeur word 'n tipering gegee van hulle tipe lewe wat kristalliseer. Dit is opvallend dat veral Eline uiters min in vrye ruimtes beweeg; sy bly dikwels nabetragtend in haar boudoir: "Op een morgen, na haar wandeling, omstreeks half elf, kwam zij thuis en wierp zich peinzend (eie onderstreping) neer op haar divan, (...) (140).

Kyk verder pp. 142, 150, 170, 270, 323, 469.

Voor haar siekte gaan Eline nog enkele kere uit, hoofsaaklik om by iemand te gaan besoek aflê. Hoe verder haar geestelike versteurdheid toeneem en die "spoken" haar hinder, hoe minder gaan sy uit. Op dokter Reijer se aanbeveling dat sy buitetoetoe moet be=

weeg, wend sy òf 'n halfhartige poging aan, òf weier.

Vincent toon dieselfde neiging as Eline, selfs nog in 'n groter mate: nêrens beweeg hy in 'n vrye ruimte nie. In Den Haag bly hy in sy kamers en tydens sy verblyf in Betsy se huis bly hy op Eline se divan lê. Ook hy weier om dokter Reijer se bevel uit te voer en "een kleine wandeling of een toertje" (291) te maak. Wanneer hy dit wél doen, bly hy bewegingloos in die landauer teen die kussings lê.

Hierdie 'interieurbestaan' blyk enigszins vreemd omdat vrye ruimte juis met geluk geassosieer word.

Eline kyk selde deur 'n venster; sy is volkome tevrede met 'n 'interieurbestaan'. Op Horze kyk sy deur die venster na buite; dit is ook die enigste keer dat sy werklik gelukkig is. Weer eens word die ruimte buite met geluk vereenselwig. Tydens haar verblyf by Jeanne sit sy in 'n leunstoel en "tuurde uit het raam en vermaakte (eie onderstreping) zich een weinig met de leveranciers te volgen, (...)" (350). De Piere (1974:129) se mening dat die ruimte buite bedreiging inhou terwyl die binnerruimte veiligheid beteken, word hierom verwerp.

Deur die personae se ruimtelike isolasie word hulle met hulleself gekonfronteer. Wanneer Eline haar terugtrek in haar boudoir, ontleed sy gedurig haar gevoelens en gedagtes - die mees te "spoken" en "visioenen" verrys ook dan voor haar gees.

Deur middel van die gedetailleerde interieurbeskrywings word 'n duidelike beeld verkry van die ruimte waarin die personae beweeg (2.1.1.2.4). 'n Mens weet presies hoe Eline, Vincent en Paul se kamers lyk. Elize Vere se ateljee in die Avenue Louise word gekristalliseer, eweneens 'n aantal vertrekke in Betsy se

huis, Frédérique en Marianne se slaapkamer op Horze, Georges en Lili se huis, mevrou Van Raat se huis, die hotelkamer waarin Eline teen die einde bly. Behalwe in laasgenoemde geval pas die interieure by die aard van die personee (2.1.1.2.4).

Goue, silwer en kristalvoorwerpe en -versierings oorheers in die Haagse interieure. In Betsy se huis word talle voorwerpe van silwer, goud en kristal aangetref, in Eline se boudoir herinner h spieël aan gepolyste metaal, in Vincent se kamer staan h antieke silwer kom op h gebeeldhoude buffet, in Paul se kamer hang antieke wapens teen die muur. Ook Elize se meubels is met goudkleurige stof oorgetrek. Marianne en Frédérique se kamer op Horze met sy donker meubels vorm h atmosfeergelaaide teenstelling met die Haagse interieure vol van skittering. Geen wonder dat Marianne allerlei Middelseeuse verhale om die kamer weef nie.

Die talle goue, silwer en kristalvoorwerpe verhoog die indruk van weelde sodat iets van die ruimte kristalliseer.

2.1.1.2.4 Ruimte as tipering van personee

Ruimtelike aspekte is hier beperk tot die interieure. Die intrigting van die interieure verraai aspekte van die personee self. Eline se boudoir waaroor h artistieke waas lê, dien as kristallisering van haar artistieke natuur. Die klem val hier op die spieël, nie net omdat dit soos gepolyste metaal blink nie, maar omdat die aksent deur interieurversierings daarop geplaas word: "De roze marmeren schoorsteen was bekroond met een Venetiaans spiegelkje, door rode koorden en kwasten als opgebeurd" (32).

Die spieël vorm sodoende een van die belangrikste aspekte in die meubilering, soos die spieëling van haar eie beeld een van haar belangrikste handelinge uitmaak. Deur middel van die spieël vind

selfkonfrontasie plaas. Aanvanklik is dit vir Eline 'n plesier om na haar eie beeld te staar, maar na die ontnugtering omtrent Fabrice dra die spieël 'n boodskap van ontgogeling oor: "Zij lachte bijna luid, ze vond zich bespottelijk, ze walgde van zichzelf, als had zij zich bezoedeld" (167).

Die spieël word algaande Eline se weerkaatser van die werklikheid want sy sien haar geleidelike agteruitgang in die spieël kristalliseer.

Tydens haar verblyf by die Ferelijns bestudeer Eline op 'n keer haar gelaat in die klein spieëltjie met die swart omlysting. Hierdie keer dra die spieël nie die beeld waarop sy so verlief was, oor nie: die beeld wat na haar terugstaar is een van verval. Dit is 'n verval wat steeds groei: "Vincent was niets veranderd in zijn uiterlijk en in zijn gebaren en Eline bespeurde opeens, toen zij beiden, staande, praatten en zij zich naast hem, in de spiegel, weerkaatst zag, dat zij oud was geworden" (486; eie onderstreping).

Wanneer Eline nou na haarself in die spieël kyk, lyk haar gelaat vir haarself verwelk en verlang sy daarna om die vroeëre glans in haar oë te herwin.

Mevrou Van Raat neem al Eline se meubels uit Betsy se huis en rangskik dit in die kamer wat Eline by haar (mevrou Van Raat) betrek. Nou is die interieur nie meer in harmonie met Eline se persona nie; deur die kontras tussen die ruimte en Eline se voorkoms, blyk haar aftakeling duideliker.

Frédérique vorm in talle opsigte een van die kontrasfigure ten opsigte van Eline. Een hiervan betrek die spieël: Frédérique beskou haarself baie min in die spieël omdat sy nie aan Eline se

narcisme ly nie. Frédérique is ook een van die min personee wat daarvan hou om buite te wees, selfs as dit reën.

Vincent se kamer vorm eweneens 'n weerkaatsing van sy artistieke natuur. Hy verkies dit dat die kamer in 'n danteske skemering gehul is - 'n feit wat sy 'donker', pessimistiese aard verraaie.

Soos Eline het Vincent 'n voorliefde vir Oosterse voorwerpe en ook klere: tydens sy verblyf in Betsy se huis bring hy sy dae in Eline se kamer gehul in 'n Turkse japon deur.

Paul se kamer straal ook 'n sekere artistiteit uit en is dus tipe-rend van hom. Later besluit hy dat hy moeg is vir sy "geklodder" en ruim die skildermateriaal en skilderye op. Dié opruiming gaan gepaard met 'n 'persoonopruiming' - in plaas daarvan om sy kunste-naarstalante te ontwikkel word hy 'n nugtere, praktiese 'mens' wat hom beywer vir die Bodegravense burgemeesterskap.

Ook Elize Vere se ateljee met sy boheemse atmosfeer en gesellige wanorde stem ooreen met haar sorgvrye natuur. Die vertrek met sy artistieke weelderigheid herinner aan Eline se boudoir in Den Haag met sy objéts d'art sodat dit vreemd is dat sy nie geheel en al hier tuis voel nie.

Alexandros (ISKANDER) se tent getuig aanvanklik van sy eenvoudige natuur. Met die allernodigste voorwerpe vul die tentruimte; kunsvoorwerpe en ander voorwerpe van weelde is geheel en al afwesig. Aanvanklik vorm die weelderig ingerigte tent (wat eintlik aan Dareios behoort) 'n skrilte kontras met Alexandros se persona. Hy veroosters egter geleidelik sodat hy uiterlik in volkome harmonie met sy Persiese ruimte is.

2.1.2 Kristallisering deur foniese verskynsels

Eliassen-De Kat (1972:287) wys op die "woordmuziek" in Couperus se werk. Dit het betrekking op die ritmiese golwing van die klanke in sy prosa. Omdat Couperus dikwels voorlesings uit sy werke gehou het, kan geredelik aangeneem word dat hy aandag aan die outotiewe element geskenk het.

In die geheel beskou is die foniese verskynsels in ISKANDER meer frekvent as in ELINE VERE; FIDESSA blyk 'n groter rykdom as albei eersgenoemde romans te besit. Dit hang saam met die feit dat FIDESSA 'n sprokie met 'n hoogs liriese taalgebruik is - klankherhaling versterk gewoonlik die poëtiese inslag in 'n literêre werk.

2.1.2.1 Klankherhaling

2.1.2.1.1 Ritme en optrede/beweging

Van den Toorn (1958:319) het 'n grafiek opgestel waarin hy aantoon in watter werke Couperus die meeste van inversie gebruik gemaak het. ELINE VERE kom die heel laagste op die grafiek voor. Dit blyk dat ritme en metrum die meeste in dié werke aangetref word wat hoog op die inversiegrafiek verskyn. Nogtans word 'n hele aantal voorbeelde van ritmiese werking in ELINE VERE aangetref. Enkele voorbeelde word aangehaal:

"Lángzaam, /lángzaam/aán, /(..) liét zij/háar mé/láanchólië/
wéguis/gélen, /als éen/wémé/ling van/rozen/bláde/rén óp/één
vliet"/ (21).

Die metriese patroon blyk onreëlmatig te wees en sodoende word 'n 'wiegelende' ritme verkry wat versterk word deur die "u/v"-herhaling (kyk volgende sitaat). Deur die ritme en klankherhaling "verzichtbaar" die "wiegelen" byna; sodoende kristalliseer iets

abstraks en neem feitlik 'n vaste vorm aan.

Ook deur middel van alliterasie en assonansie word bepaalde klank=
kristalliserings geskep. In die volgende sitaat versterk die her=
haling van die "a"- en "aa"-klanke die langsame tempo waarteen die
onderstaande reël gelees word. (Die klanke wat herhaal word, word
telkens deur hoofletters aangedui): "LANgzAAm, lANgzAAm AAN,
(...) liet zij hAAr melAncholie WeGWieGelen, Als een Wemeling
vAn rozenblAderen op een vliet" (21).

In die volgende geval vorm die herhaling van die frikatiewe 'n kon=
tras met die gebrokenheid in beweging van iets wat flikker:
"(...) maar licht alS Schuim en Zeepbellen en Flikkerend alS
VuurWerk" (50).

Die volgende reëls is hoogs fonies-ritmies. Die herhaling van die
vokale is volgens 'n patroon gerangskik waardeur die 'roerloosheid'
van Eline se siel (weer eens iets abstraks) beklemtoon word. Die
liriese klank van die reëls pas goed aan by die ekstase wat uit
die woorde spreek:

1. MAAR toch was het hAAr of heur ziel
a a
2. wegglEEd in EEen stil, blaww mEEr
e e e
3. dat roerlOOs zijn wAteren Over hAAr slOOt,
o a o a o
4. en wAAR EEen EEeuwige vrEde schEEen te hEErsen, EEen NirwAna
a e e e e e e e a
5. wAARvan de zAligheid hAAr gehEEl nieuw was" (192).
a a a (e)

In reël 1 word "a" twee maal herhaal, in reël 3 ook; die "a" word
in reël 3 reëlmatig deur 'n "o" afgewissel. In reël 4 word die e's

begrens deur a's. Die "e"-klanke* daartussen word ses maal herhaal. In reël 2 word dit 'n ongelyke aantal kere herhaal (drie maal). In reël 5 word die "a"-klanke drie maal herhaal (óók 'n ongelyke aantal kere), die helfte aantal kere minder as wat "e" in reël 4 herhaal word. Ter wille van die patroon wat gevorm word, moet die "e" in reël 5 buite rekening gelaat word.

In die volgende sitaat kristalliseer die styging en daling van die pad deur die ritme - 'n 'klimmende' en 'dalende' ritme word verkry:

"(De weg) klóm en/dáalde/
tússen/blónde/vélden/van
haver/en vlás, / (...)" (229).

Bostaande sitate bewys dat dit nie net poësie en versdramas is wat 'n geskakeerdheid van klankherhaling en ritmiese patrone besit nie; ook prosa is ryk daaraan (kyk p. 144).

2.1.2.1.2 Vergestaltung van die woordbetekenis deur klankherhaling

Die woordbetekenis is van kardinale belang ten opsigte van die klank. Klank is nooit in die goeie literêre werk daar net ter wille van homself nie (kyk p.143). Op grond van die woordbetekenis kan daar in die volgende geval van 'sagte' klanke gepraat

* Die "e"-klanke in reël 2 en ook in reël 4 moet as foniese variante van mekaar beskou word omdat hulle nie almal dieselfde uitgespreek word nie. "Een" word in moderne Nederlands as [n̥] uitgespreek terwyl die "e" in "vrede" as [E] geartikuleer word. Dit is egter moeilik om die uitspraak van Couperus se tyd te rekonstrueer - daarby moet ook onthou word dat hy geneig was om te oorartikuleer.

word - dit kristalliseer deur die "z/s"-herhaling en sodoende word Hank se stem ook vir die leser hoorbaar: "(...) op de volle Zach= te toon Zijner Zware Stem (...)" (21). Eweneens kan daar in die volgende sitaat net deur die woordbetekenis van 'ruisende' klanke gepraat word: "(...) er ruiSte een gekreuk van Zijde en Satijn; (...)" (54).

Die woordbetekenis is in alle gevalle van primêre betekenis en die klank van sekondêre betekenis, maar omdat elke strukturele element iets van 'n ander element bevat, kan die klank aan die woordbetekenis 'n bykomende dimensie verleen: "(...) of zij vouw= de KRouKend en KRaKend het Vaderland open (...)" (91).

Op grond van die woordbetekenis kan van 'kraakende' klanke gepraat word; verder maak die patroonmetige herhaling van die "k" en "r" (K-R-K, K-R-K), die kraak van die koerant ouditief. Die klanke 'kraak' só duidelik dat Eline se handeling daarby byna visueel word.

Omdat die klank se effek afhang van die woordbetekenis, kan die= selfde klank verskillende effekte hê. In die vorige voorbeeld het die herhaling van die "r"-klanke die kraak van die koerant= papier gekristalliseer; in die volgende sitaat maak dit die ge= rommel van die aleksandryne hoorbaar, sodat mens van 'rommelende' klanke kan praat: "De alexandRijnen Rolden daveRend en dReunend oveR de hoofden deR gasten, met een haRd geRommel (eie onderstre= ping) van r-klanken" (495). 'n Bepaalde patroon van klankherhaling word gevorm: d-R, R-d, d-R, d-R, R-d, d-R, R-d, g-R.

Klankherhalings het nie altyd 'n definitiewe funksie nie. Dit kan ook nie as bloot toevallig beskou word dat meer as een woord die= selfde klankpatroon vertoon nie - dit is te opvallend: "Eline had

haar hart WetEN te WINNEN (...)" (43). Ook in die volgende aanhaling versterk die "z/s"-herhaling hoogstens die poëtiese effek - dit dien geen strukturele doel nie: "(...) Zag Ze ZichZelve weer= kaatSt, Schitterend in haar roZe ripS (...)" (166).

2.1.3 Kristallisering deur ander taalverskynsels

Na sy terugkeer uit Italië in 1915 het Couperus begin met 'n reeks voorlesings uit eie werk. Van die begin van sy skrywersloopbaan het hy al die gewoonte gehad om vir sy familie voor te lees uit romans waaraan hy besig was om te werk. In 1888 het hy in die tuin van Sofialaan 12 vir Elizabeth Baud en ander familieleden uit ELINE VERE voorgelees. Dit moes daartoe bygedra het dat Couperus op die taalgebruik in sy werke gesteld was. Couperus self bevestig dat die taal 'n belangrike plek in die wordingsproses van 'n roman ingeneem het: "Want de taal is telkens weer als een nieuw instrument, voor elke nieuwe roman en het instrument moet, van de eerste zin af, zuiver gestemd zijn" (Couperus 1975b:45).

2.1.3.1 Woordherhaling

Woordherhaling is een van die opvallendste stylkenmerke in die prosa van Louis Couperus. Dit is egter nie 'n herhaling wat aangewend word as gevolg van 'n tegniese gebrek nie, maar juis om 'n spesifieke kristallisering daarmee te bereik. Ritter (1952:69) verwys daarna as die mag van die herhaling: "Deze schrijver weet, dat bepaalde soorten van herhaling betoverend kunnen werken op de menselijke ziel. Is het niet zo, dat liturgische herhalingen religieuse stemmingen opwekken?"

Tydens die kleurvolle optogte in Babilon (ISKANDER), vind Dareios dat sy gedagtes telkens afdwaal na die bedrywighede van sy teenstaander, Alexandros. Dit krenk hom in sy eer dat Alexandros

daarin geslaag het om tot in Silicië deur te dring:

"Hij was heel droef te moede. Te midden van den toeschouwenden, juichenden drom zijns volks, (...) was hij heel droef te moede. (...) En hij gevoelde zijn trots gekrenkt maar zich tevens zwak, zwaarmoedig en hij gevoelde zich droef te moede. (...)

"In zijn droeven moed, onweêrhoudbaar, keek Dareios om naar de vorstelijka Vrouwen, (...) Maar hij bleef zwaarmoedig, en hij voelde zich zoo droef, zoo droef te moede.." (Couperus 1969: 33 - 34; eie onderstrepings).

Die woordherhalings beklemtoon Dareios se emosionaliteit sodat die leser dit met hom deel. Deur dié herhaling en die aksentuering van "zoo" word elke nuwe sin waarin "droef te moede" voorkom met groter nadruk gelees sodat Dareios se swaarmoedigheid byna soos 'n tasbare sluier oor die hele toneel hang.

Die talle herhalings in die volgende sitaat vergestalt Eline se raserny. Deurdat die klank van haar woede deur die herhalings so duidelik kristalliseer, kan sy ook gevisualiseer word - een sin=tuiglike indruk vul die ander dus aan:

"-En iii... iii... iii met je eeuwige kalmte, je eeuwigse laconiese kalmte! barsste zij bijna gillend uit, terwijl zij van tafel opstond en haar servet neersmeet. Ik word er dol onder... onder die kalmte! O, God, ik word er dol onder! Betsy verplettert me onder haar egoïsme, en jij onder je kalmte, onder je kalmte, onder je kalmte! Ik, ik... ik (eie onderstrepings) kan het niet meer uithouden... ik stik er onder!" (295).

Die opvallendste woordherhalings in ELINE VERE is dié woorde wat telkens ten opsigte van sekere personee herhaal word. Woordherhaling dien dus hier as 'n personeringsmiddel. Deur die gedurige

herhaling van kernwoorde word hulle motiewe wat bydra tot 'n duidelike kristallisering van die verskillende personae. Sötemann (1966:117) noem hierdie woordherhalings "cumulatie" waaronder hy die volgende verstaan: "(...) het verschijsel dat door herhaling van zekere elementen een centripitaal effect wordt teweeggebracht, een concentratie op essentialia ten koste van het accidentele".

Die heel eerste gedetailleerde beskrywing wat van Eline se uiterlike gegee word, bevat 'n aantal van die kernwoorde: "Haar schaduvolle, zwartbruine blik, bij de geämberde bleekheid van haar tint en het kuijnende van sommige heurer gebaren, gaven haar iets van een lome (eie onderstrepings) odaliske,* die droomde" (22).

Ander kernwoorde is "romantisch", "melancholie", "lusteloos", "zenuwachtig" en "behaagziek", "bevallig" en "eenvoudig".

Eline se senuweeagtigheid kom die heel eerste aan die orde: "-Ach, ik weet niet, ze was zenuwachtig, geloof ik" (13).

Eline se senuweeagtigheid word male sonder tal in die roman beklemtoon - mens sou dit byna 'n 'Eline-siekte' kon noem. Mevrou Verstraeten verwys trouens ook daarna as 'n siekte. Aanvanklik wesk Eline se senuweeagtigheid die indruk van geforseerdheid: "Zij kreunde even in een behaagziek pruillerij.

-Ach... ik weet niet. Ik ben wat zenuwachtig, (eie onderstrepings) al de hele dag" (19). Henk lag haar uit: "-Jij met je zenuwen!" (19).

Sy gee maklik toe aan die buie van senuweeagtigheid en kan later

* Die vergelyking harmonieer goed met die Oosterse atmosfeer van Eline se boudoir.

nie begryp wat daartoe aanleiding gegee het nie. Dit maak hom van Eline meester tydens die Diligentia-konsert, ook in haar onbeslistheid met betrekking tot Otto se huweliksaanbod. Selfs op Horze waar haar geluk 'n hoogtepunt bereik, kan sy nie daarvan ontslae raak nie.

Vincent se filosofie van fatalisme kom tydens sy gesprekke met Eline duidelik aan die lig. Nou word haar senuweeagtigheid aan hersenskimme gekoppel: "Als een bliksemschicht flitste deze gedachte door haar brein, (...) en zij schrikte er voor als voor een spook. Maar het spook verdween en zij lachte weer zacht... Wat kon zij soms toch zonderlinge, nerveuze fantasieën (eie onderstreping) hebben!" (271).

Die hersenskimme neem toe in intensiteit sodat Eline se aanvanklike senuweeagtigheid in 'n dodelike angs verander.

Die verbreking van die verlowing tussen Otto en Eline vorm 'n epiese stolling (kyk p. 5). Hierna oorheers Eline se senuweeagtigheid haar sodat sy dit later met geen magsinspanning meer kan onderdruk nie. Nou is dit nie meer 'n gewilde senuweeagtigheid nie, maar 'n senuweeagtigheid wat uit haar siekte en toenemende kranksinnigheid voortspruit: "Maar verder zag hij in Eline iets, wat hij het noodlot van haar familie kon noemen. Eline's vader had dat gehad. Vincent had dat. Het was een zielstorende verwarring harer zenuwen, die de verwarde snaren van een gesprongen en ontredderd (eie onderstreping) speeltuig gelijk waren" (425).

As gevolg van haar kranksinnigheid, word die senuweeagtigheid 'n tipe ekstase wat weer eens in 'n doodsangs en algehele waansin ontwikkel. Hierdie waansin en doodsangs is oorheersend teenwoordig in Eline wanneer sy sterf: "Zij verroerde zich niet, radeloos van

angst voor wat haar omringde, voor wat komen zou" (573).

Dit blyk hieruit dat haar agteruitgang deur die woordherhalings aan die lig kom. Dit kristalliseer nie net deur "zenuwachtig" nie, maar ook deur al die ander kernwoorde waardeur Eline getipeer word.

Aanvanklik is haar melancholie en loomheid 'n blote gril waaraan sy maklik toegee; haar kuynende blikke vorm deel van haar voorkoms soos haar klere deel van haar voorkoms uitmaak. Haar loomheid word dikwels aan elegansie gekoppel sodat die kenmerkende "lome elegance" deel van haar "bevalligheid" vorm. Na haar vlug uit Betsy se huis verdwyn haar elegante loomheid en verander geleidelik in 'n vermoeidheid. Haar kwyning kan ook nou nie meer as bevallig óf bestudeerd bestempel word nie want "kwyjnend" word in die letterlike sin van die woord op Eline van toepassing. Hiermee saam het aanvullende kernwoorde op Eline betrekking, naamlik "vermoeid", "mat", "smartelik", terwyl enkele ander woorde soos "romantisch", "bevallig" en "behaagziek" uiteindelik verdwyn.

Eline se klere drag is voor die beëindiging van haar en Otto se verhouding doelbewus eenvoudig (kyk p. 21). Ook dít vervaag in 'n spontane eenvoud.

Die sentripitale effek wat met die woordherhalings bereik word, staan in verband met Eline se noodlot: die noodlot werk langs haar agteruitgang; laasgenoemde blyk weer uit die woordmotiewe.

Parallele kumulاسie word verkry wanneer onder andere woordmotiewe in 'n ander konteks of in ander variasies herhaal word. Dit kan selfs oor twee romans strek, dit wil sê woordmotiewe wat in ELINE VERE voorkom, word ook in ISKANDER aangetref: "Om de moêheid van reize en zwangerschap, (...) hing zij in de haar gestapel=

de kussens even kuijnend, het oneigenlik teêr brooze bloemege= zichtje zoo bleekgeel roze als amber, (eie onderstrepings) aange= tint met het fijne zwart en rood" (Couperus 1969:99).

Kyk verder pp. 118, 125, 216, 423.

Sommige van die kernwoorde wat in ELINE VERE op Eline betrekking het, is ook op ander personae van toepassing. Dit kom die duidelikste in Vincent na vore: "Zijn gelaat had schone, regelmatige trekken, (...) de kleine mond, waarom vaak iets spotzieke of minachtends speelde, (...); maar een ongezonde, geelbleke tint, en een vermoeide uitdrukking vaagde de grootste bevalligheid ervan weg. Zeer slank en fijn gebouwd, was hij eenvoudig (eie onderstrepings) en keurig in een donker, half gekleed kostuum, (...)" (59 - 60; eie onderstrepings).

Vincent is uit die staanspoor geelbleek terwyl Eline se geamberde bleekheid veel later eers in h geelbleekheid verander.

Daarby is Vincent spotsiek en minagtend (kyk p. 23). Verdere kernwoorde wat betrekking op hom het is "kuijnend", "loom" en "fletse slangenblik".

Dit blyk trouens dat die meeste kernwoorde wat op Eline van toepassing is, ook na talle ander personae verwys. Sodoende vind parallelle personering plaas. Mevrouw Van Raat word ook beskryf as kuywend en melancholiek en kan beskou word as die kristallisering van Eline soos sy as ou dame daar sou uitsien. Jeanne se eenvoud in klaredrag word beklemtoon hoewel dit nie soos by Eline h gewilde eenvoud is nie. Mathilde van Rijssel word beskryf as h stil, melancholieke vrou met h wasbleek gelaat. Mathilde is h vergestaltiging van Eline in die 'oortreffende trap': hulle toon sekere uiterlike ooreenkomste en waar Eline se verlowing misluk, het

Mathilde se huwelik misluk.

2.1.3.2.1 Analogie

Lawrence St. Clare vorm 'n spieëlbeeld van Otto: albei se eenvoud en kalmte word beklemtoon, albei wek vertroue waarin Eline tydelik rus vind. Deur die ooreenkoms word 'n vooruitwete by die leser geskep: as gevolg van die analogie kan voorspel word dat Eline nie deur St. Clare aan die noodlot sal ontkom nie (kyk p. 71).

Deur woordherhaling word verskillende gebeurtenisse op mekaar betrek: "(...) terwyl zij, [Jeanne] rillende aan haar mans arm, door de modder plaste, en de slippen van haar te wijde mantel, die telkens openwoei, met haar kleine, verkleumde hand bij elkaar poogde te houden (54; eie onderstrepings).

Vergelyk hierteenoor: "(...) zij [Eline] had zich nu kunnen storten in die modder waardoor zij waadde (...). (...) Zij worstelde tegen de vlagen op, haar openwaaiende mantel om heur borst dichtklemmend, verkleumd (eie onderstrepings) en nat tot op de huid" (338 - 339).

Jeanne se weg deur die nattigheid vorm deur die woordherhaling 'n voorspel tot Eline se vlug in die stormnag, soos Kleopatra se boudoir op subtiële wyse 'n artistieke parallel vir Eline se boudoir vorm (kyk p. 27). In die beskrywing van Eline se dood huiwer naklanke van die toneel van Kleopatra se dood, of andersom, Kleopatra se dood is 'n vooruitskouing na Eline se dood: "Op haar dood sfinxen getorste rustbank lag Kleopatra, overgolfde door een vloed van lokken, de dood reeds naby, terwyl zich een adder om heur arm kronkelde. Twee slavinnen wrongen zich in wan=hoop aan haar voeten" (10).

"Zij verroerde zich niet, radeloos van angst voor wat haar omringde, voor wat komen zou. Het was, of er een zee [die parallel van die lokke] in haar lichaam bruiste, een donkere zee, die over haar gedachte heengolfde en waarin ze verdrong. (...).

"-God! God! O, God! kreunde zij met een, steeds zwakkere, schorre klank, vol van een wanhooft, (eie onderstrepings) die zich niet meer uit kon" (573).

2.1.3.2 Vergelykings en metafore

Vergelykings kan verskillende vorme aanneem, onder andere dié vorm waar 'n ongewone verband tussen sake gelê word deurdat aspekte met mekaar vergelyk word wat 'n mens nooit verwag om in 'n vergelyking aan te tref nie. Die talle vergelykings wat in ELINE VERE voorkom, toon nie hierdie besonderheid nie; konvensionele dinge word met mekaar vergelyk, maar besit nie daarom geen effektiwiteit nie. Die vergelyking van Eline se verlies aan fierheid met 'n swak riet (p. 148) is redelik konvensioneel. Nogtans bevorder dit kristallisering omdat iets abstraks hier met iets konkrees vergelyk word; die abstrakte element neem sodoende as't ware iets van die konkreete oor.

Die verbindende skakel wat die grond van die vergelyking vorm, word soms in die literêre werk self gelê, dit wil sê die werk self verduidelik waarom die betrokke sake met mekaar vergelyk word: "Die schoonheid verzorgde zij zeer, als een dierbaar juweel, dat men laat fonkelen en flonkeren, (...)" (22; eie onderstrepings).

Vergelykings waarin iets abstraks of geesteliks met iets konkrees vergelyk word, oorheers in ELINE VERE. Op hierdie wyse neem die abstrakte elemente 'n vaste vorm aan waardeur dit meer begryplik word - iets konkreet is dikwels makliker bevatlik as iets abstraks:

"Hij had alleen kleine, kinderachtige gedachtetjes, die als broze bellen (eie onderstrepings) in zijn geest opwelden en aanstonds uitspatten; (...)" (284).

Kyk verder pp. 21, 23, 24, 148, 310.

Dikwels word konkrete dinge met mekaar vergelyk. In so 'n geval werk die vergelyking nie heeltemal so kristalliserend soos wanneer iets abstraks aan iets geesteliks, of andersom, gelykgestel word nie: "In de keuken, waar de potten en pannen in het gas als zonnen en sterren (eie onderstrepings) aan de wand schitterden, vroeg Fine nog om een sauskom, en om nog een schaal" (414).

Vergelykings wat in ISKANDER voorkom, toon dieselfde patroon as dié in ELINE VERE: "Een immens gejuich ontving hem als de golven eener overstelpende zee" (Couperus 1969:334; eie onderstrepings).

Kyk verder pp. 199 - 200, 223.

'n Metafoor word soms 'n beknopte vergelyking genoem. 'n Metafoor is in terme van kristallisering meer duister as 'n vergelyking om= dat 'n vergelyking dinge direk naas mekaar stel. Die basis van 'n vergelyking is 'n gelykstellende element; in 'n metafoor word dit uitgeskakel sodat een saak direk met 'n ander saak geïdentifiseer word: "(...) het leven was haar een uitgebloeiende zomer (eie onderstrepings) geworden (...)" (40).

THE NEW OXFORD ILLUSTRATED DICTIONARY (1978:1066) omskryf 'n metafoor as 'n "figure of speech in which name or descriptive term is transferred to an object to which it is not properly applicable". Die volgende sitaat dien ter illustrasie hiervan: "Daar... daar parelde de leeuwerik in de dageraad (...)" (88). "Parelen" word gewoonlik in musiek ten opsigte van klanke gebruik. Hier word dit van toepassing gemaak op die leeuwerik waarmee bedoel word dat die

leerik deur die musiek gestalte aanneem. Sodoende vind kristallisering in die wydste sin van die woord plaas.

Ongewone metafore soos hierdie is besonder opvallend en werk daarom uiters kristalliserend.

2.1.3.3 Kontraste

In die voorafgaande bespreking is reeds na enkele kontraste verwys, byvoorbeeld die kontras tussen Eline en Alexandros se klere drag (kyk pp. 20 - 21), die kontras tussen Frédérique en Eline (kyk pp. 36 - 37), die kontras tussen Eline se persona en haar kamer by mevrou Van Raat (kyk p. 36).

Woordkontraste word slegs sporadies in ELINE VERE aangetref; die volgende voorbeelde dien ter illustrasie: "-Wat is die Jeanne toch gloeiend vervelend! (eie onderstreping) zeide Betsy, (...)" (53).

"(...) iets schrikwekkend wiids rolde zich plotseling uit voor zijn gesloten (eie onderstreping) blik..." (117). En: "Het vermade proefje was haar grootste schat (eie onderstreping) geworden, (...)" (404).

Die grootste aantal kontraste kom op meer subtiele wyse tot stand. Aspekte word nie direk naas mekaar gestel nie maar kom geleidelik deur die loop van die roman tot stand. Op hierdie wyse word 'n spanning geskep wat goed bewaar bly. Die opvallendste hiervan is die kontras tussen Eline soos sy aanvanklik kristalliseer en Eline soos sy later daar uitsien. Die kontraskristallisering vind plaas deur middel van foto's wat sy aan Lawrence St. Clare wys. Hy beskryf die fotobeelde as "heel lieve gezichtjes" (510), maar vind die laggie koketterig en onuitstaanbaar. Heel insiggewend is sy vraag of Eline altyd so 'n houding aangeneem het en of sy dit slegs

vir die fotograaf gedoen het. Dit herroep 'n vroeëre opmerking van Eline: as sy nie Eline Vere was nie, sou sy 'n aktrise geword het. Hoe duidelik die kontras werklik is, blyk uit St. Clare se volgende woorde: "Het is ook moeilik voor me, u hierin te herkennen" (510).

Op Horze is Eline vir die eerste en enigste keer haarself sodat sy 'n kontras vorm met dié Eline wat gedurig 'n rol speel. Ook Paul soos wat hy aan die einde van die roman kristalliseer, vorm 'n groot teenstelling met die beeld van Paul wat aanvanklik verkry word.

In sy geheel gesien is ELINE VERE 'n interessante spel van parallelle en kontraste. 'n Hele aantal personae vorm teenstellings ten opsigte van mekaar. Die grootste hiervan is waarskynlik tussen Eline en Betsy. Eline se loom, behaagsieke natuur is direk in stryd met Betsy se oorheersersaard. Uiteindelik lei dit tot 'n openlike botsing tussen die twee susters. Eline se persona verskil ook grootliks van dié van Frédérique wat as 'n positiewe persona kristalliseer. Sodoende kom kontrastering op 'n breë wyse tot stand.

Otto van Erlevoort en Lawrence St. Clare kan beskou word as verdere teenspelers van Eline. Aanvanklik trek Otto se kalmte Eline aan, maar later maak dit haar ergerlik - sy beskou dit "als iets onverschilligs en laconieks" (287). Eline verskil verder van Otto in dié opsig dat hy geheel en al homself is terwyl sy telkens 'n rol speel.

Die kontras tussen Jeanne en Eline kom op meer subtiele wyse tot stand, maar is nie daarom minder opvallend of minder funksioneel nie. Sommige van die woordmotiewe ten opsigte van die

personae van Jeanne en Eline stem ooreen. Albei se voorkoms ver= toon 'n eenvoud, albei is bleek van gelaatskleur en albei word dik= wels oorval deur buie van melancholie. Die ooreenkoms is egter bloot oppervlakkig; in werklikheid dui die eenderse woordmotiewe juis teenstellings aan omdat Jeanne se eenvoud in klere drag uit noodsaak en nie uit berekenheid spruit nie. Die resultaat wat met betrekking tot Jeanne bereik word is nie bevalligheid soos by Eline nie. Jeanne se bleekheid is nie soos Eline s'n 'n aantrek= like bleekheid nie. Eers later word haar (Eline se) bleekheid beskryf as 'n doodskleur (p. 477). Die oorsaak van Jeanne se melan= cholie - anders as by Eline - kan bepaal word. Jeanne self is bewus van die opvallende kontras tussen haar en Eline (p. 48).

Eline se persona word as negatief beskou terwyl die ander genoem= de personae positief van aard is. Almal oefen egter nie 'n posi= tiewe invloed op Eline uit nie: die invloed wat van Betsy uitgaan het grootliks 'n negatiewe invloed op haar. Otto (en St. Clare) het 'n positiewe invloed op haar, veral op Horze, maar na gelang Eline in verset kom teen sy kalnte, oefen hy 'n negatiewe invloed op haar uit. Deur middel van die kontraste tussen Eline en die ander personae, word haar negatiwiteit beklemtoon.

Vrye ruimtes en interieure staan ook in kontras tot mekaar (kyk pp. 33 - 35).. Horze as plattelandse ruimte skep die indruk van rustigheid en 'n sekere openheid - dit hang vanselfsprekend saam met die belangrikheid wat Horze binne die hele roman inneem: "De verspreide kerkgangers waren weinig in getal... nog enkelen, die zich verlaat hadden, spoedden zich en alles was stil onder de adem van een landelijke (eie onderstreping) Zondagsrust" (248).

Teenoor die neerdrukkendheid en weelderigheid van die Haagse

stadsruimte, staan die eenvoud van die lewe op Horze. Ten spyte van hierdie eenvoud is die beeld wat van Horze kristalliseer - anders as van Den Haag - nie een van oppervlakkigheid nie. Die talle "visites", "dinners" en "soirées" is op Horze opmerklik afwesig.

'n Meer opvallende ruimtelike kontras, of "antitetiese cumulasie" soos Sötemaan (1966:118) dit noem, kom in ISKANDER aan die lig in die teenstelling Ooste-Weste. In wese is hierdie kontras 'n teenstelling tussen die manlike en vroulike: die Weste word met die manlike en die Ooste met die vroulike geassosieer. Die antitesis Ooste-Weste kristalliseer hoofsaaklik deur Alexandros. Na mate sy veroostersing toeneem, word die kontras veel kleiner, maar juis daardeur ontstaan 'n nuwe teenstelling wat as 'n konflik beskou kan word. Alexandros kom in botsing met sy eie mense weens sy 'verraad' teenoor die Weste: "Toen zij hem aanblikten, dachten velen in weemoed terug aan wie zij vijf, zes jaren geleden hadden gezien, blozend, wat plomp, breed in zijn nog meer verbreedend Macedoniesch pantser, glad geschoren zijn ronde knapewangen en de oogen ook anders van kleur en blik, meenden zij... Alexandros was hun geheel veranderd" (Couperus 1969:434; eie onderstreping).

ISKANDER neem 'n aanvang met 'n 'sterftoneel' en eindig met 'n sterftoneel. Die eerste 'sterftoneel' het betrekking op Alexandros se siekbed en roep die assosiasie van 'n werklike sterfbed op. ISKANDER sluit wel af met Alexandros (Iskander) se dood. Wanneer hierdie twee tonele langs mekaar geplaas word, blyk dit dat veel intussen verander het. Tydens Alexandros se 'eerste dood' toon sy "Vrienden" 'n intense belangstelling in hulle koning; hulle weeklaag luid wanneer Filippus (Alexandros se geneesheer) hulle

54

meedeel dat Alexandros op sterwe lê en dat daar geen hoop meer is nie. Wanneer hy aan die einde van sy Persiese veldtog werklik sterf, nouliks drie en dertig jaar oud, is daar geen vriende by hom nie. Talle van hulle leef trouens self nie meer nie: Filotas, Parmenion, Kleitos en Hefaistion is almal dood. Onder dié wat wel nog leef heers onenigheid omtrent die erfenis van die heerskappy. Oppervlakkig beskou is die kontras wat hier geskep word tussen betrokkenheid en eensaamheid; in wese is dit egter weer eens die antitese tussen Ooste en Weste omdat die verandering bewerkstellig is deur die mag van die Ooste. Alexandros se "Vrienden" het Westers gebly, maar hy het Iskander geword.

Antiteses dien as beklemtoning van die dominante element van die teenstelling. In ISKANDER is die Ooste die dominante element wat ten slotte ook Alexandros se ondergang bewerkstellig. In ELINE VERE ontbreek so 'n duidelike teenstelling. Kontraswerking geskied op subtieler wyse hoewel Den Haag teenoor Horze gestel kan word; Den Haag neem die prominente plek in omdat dit as ruimte vir Eline noodlottig is.

2.1.4 Kristallisering deur punktuasie

2.1.4.1 Interpunksie

Couperus maak oorvloedig van interpunksie gebruik om 'n bepaalde effek te verkry. Die leestekengebruik is egter nie altyd funksioneel nie en dit doen soms hinderlik aan: "In de, haar ongewoon ernstige, stemming, waarin zij onwillekeurig door haar gedachten was gekomen, scheen de herinnering aan die poze van wuftheid haar een echo van vervlogen wensen toe" (184).

Ook: "-Ach, wel neen! riep Eline, maar Cathérine, Cor de adelborst en de meisjes, Henriëtte en Marianne, beweerden, dat zij

het nu niet wilde erkennen, en zij maakten zulk een luidruchtige vrolijkheid om Eline, die zich verweerde, (...)" (257).

Deur middel van sy voorkeur vir parataksis word sekere elemente geïsoleer en dus beklemtoon sodat elkeen die leser helder voor die gees staan. Dit herinner dikwels aan die impressionistiese skilderstyl waar verskillende kleure langs mekaar aangewend is om 'n bepaalde effek te bewerkstellig. Hipotaksis druk die verband tussen afsonderlike sake uit terwyl parataksis die kompleksiteit daarvan vergestalt; wat kompleks waargeneem word, word kompleks weergegee. In die volgende sitaat word die veelvuldigheid van die personae wat met St. Nicolaasaand by die Van Erlevoorts opdaag, aangedui:

"Des avonds even over zevenen kwamen de Verstraetens; de twee neefjes Jan en Karel, die in de tableaux hadden meegegaan, vergezelden hen; vervolgens kwamen de Van Raats en Eline; daarna de oude mevrou Van Raat en Paul; Henk echter en Jan Verstraeten traden niet de salon binnen, maar verstoppten zich aanstonds geheimzinnig in een kabinetje, waar Marie en Lili reeds een pak costumes hadden gebracht" (99).

Deur al die gaste paratakties naas mekaar te stel en nie hipotakties nie, word elkeen beklemtoon. Daardeur word aangetoon dat elke gas ewe belangrik is. Dieselfde geld op p. 227 ten opsigte van die piekniekangers.

Op dieselfde manier word 'n aantal afsonderlike handeling van mekaar geskei. Op p. 27 word 'n opname van Henk se daaglikse doen en late gemaak. Deur die interpunksie kristalliseer die stroom aktiwiteite van sy "te woelig leven" as iets aaneenlopend. In terpunksie werk ook die beklemtoning (op sigself 'n kristalliseer

ring) van 'n spesifieke woord of woorde in die hand: "(...) maar Toosje van der Stoor had er wel idee op, en bleef liggen, onbe= weeglijk, (eie onderstreping) met een onuitstaanbare kramp in haar middel, door heur moeilijke pose" (41).

"Onbeweeglijk" word deur middel van die kommas aan weerskante geïsoleer. Die plasing van "onbeweeglijk" werk daartoe mee: as daar "bleef onbeweeglijk liggen" sou staan, sou minder klem op die modaliteit van die handeling geval het as wat tans die geval is. Sodoende word "onbeweeglijk" die belangrike moment in die sin; ook die res daarvan dien as verdere omskrywing van "onbe= weeglijk".

Soms word 'n onderbrokenheid in die hand gewerk deur die punktu= asie waardeur die onderskeie bewegings wat 'n handeling uitmaak, gekristalliseer word: "En toen zij in de Hoogstraat Jeanne Fere= lijn bespeurde, (...), stak zij haastig, 'n medetrekend, de straat over, tussen twee rijtuigen, en zij sprak Jeanne aan, glimlachend en vol hartelijkheid" (113).

Interpunksie beïnvloed die spoed waarteen gelees word; waar baie punktuasie voorkom, word vertraging in die hand gewerk omdat rus= punte daardeur aangedui word: "Zij liet zich laagzaam, zeer lang= zaam, medevoeren, steeds snikkende in zijn armen, het hoofd ver= borgen op zijn schouder" (191).

In hierdie geval werk die punktuasie saam met die alliterasie en assonansie asook die betekenis van "langzaam" mee om hierdie ver= langsaamde effek te verkry.

Soos dit blyk uit 'n aantal van bostaande voorbeelde, bewerkstellig interpunksie op sigself nie kristallisering nie. Dit dien dik= wels ter ondersteuning van dit wat op semantiese vlak en deur an=

der aspekte daargestel word - dit is as't ware 'n verkonkretisering daarvan. Wanneer daar sprake is van Eline wat oor die straat beweeg, kan op grond van die betekenis wat oorgedra word, gesê word dat die leestekens tot die kristallisering van spesifiek beweging bydra. Daarom gee dieselfde leestekens in die een geval aanleiding tot vertraagde tempo en in die ander geval tot isolering van (h) bepaalde woord(e).

In ISKANDER kom drie ander tipes leestekens voor wat nie in ELINE VERE aangetref word nie, naamlik 'n vraagteken en dubbele uitroep-teken. Hoofsaaklik emosie word hierdeur oorgedra sodat 'n dramatiese effek verkry word. 'n Vraagteken dui 'n versoek aan terwyl 'n uitroep-teken gebruik word om vraegde, 'n bevel, bewondering, ensovoorts, oor te dra. Deur 'n kombinasie van die twee word meer as een emosie gelyktydig vergestalt: "Waarom, o goden, waarom had hij dit zoo snel bevolen, waarom hadden zijne officieren zoo snel de beulen ontboden, waarom hadden zijne beulen zoo snel zijn driftig bevel uitgevoerd!?" (Couperus 1969:45).

Die uitroep-teken laat die krag van Dareios se emosie blyk - dit is 'n innerlike kreet. Die vraagteken dui sy wanhoop aan. Daar by is "waarom" 'n vraagwoord. Weer eens word dit nie slegs deur die leestekens bereik nie, maar ook deur die woordherhaling.

In die onderstaande sitaat druk die vraagteken-uitroep-teken Alexandros se entoesiasme uit, maar ook sy oormoed; die bevraagtekening druk nie twyfel uit nie, maar eerder uitdaging: "En nooit zoû Azië hen overwinnen, nooit hun avonturierlust en geluksdrang, nooit hun enthousiasme en driestheid en onversaagdheid: hoe zoû Azië hen ooit overwinnen?!" (Id.:54).

Dubbele leestekens gee uitdrukking aan intense emosie waardeur 'n

sekere dramatiesk bewerkstellig word. In die volgende voorbeeld kristalliseer Perdikkas se oorgretigheid uit: "Heer! smeekte, begeerig, Perdikkas. Aan wien, na u, de heerschappij??" (Id.: 504).

Barsina se wanhoop kristalliseer onder andere deur die dubbele uitroepteken: "Want gij maakt, dat ik u t^e lief krijg!!" (Id.: 119).

Uitroeptekens word soms selfs in 'n trits gebruik: "Wij zijn vrij! Daar ginds nadert Mazaios!!!" (Id.:235).

2.1.4.2 Ellipse

Couperus maak in beide ELINE VERE en ISKANDER op groot skaal van sy "bepaamde gedachtenstippeltjies" (Vogel 1973:160) gebruik. Dit vervul talle funksies waarvan die belangrikste die kristallisering van emosie en optrede is. Dit word soms ook gebruik om 'n aanduiding van gedagteverspringing of 'n onvoltooide gedagte te gee. In ELINE VERE word die volgende voorbeeld hiervan gevind: "Maar ik moet van dat kleine goed om mij zien dwarrelen; er is niets wat een mens jonger doet blijven dan hun vrolijk rumoer... Mag ik u nog eens inschenken?" (104).

Kyk ook p. 412.

Wanneer 'n aantal items na mekaar ter sprake kom, word die ellipse gebruik om aan te dui dat daar waarskynlik nog meer dinge genoem behoort te word: "Nee, niet goed... boekweit ken ik... vlas ken ik, zo heel lichtgeel, vol fleurs des champs... en aardappelvel=den ken ik! telde Eline op haar mooie vingertjies" (246).

2.1.4.2.1 Emosie

Die Franse term vir ellips - "points de suspension" - is baie be-

skrywend, omdat die ellipse dikwels 'n aanduiding is van die spanning waarmee 'n sekere handeling gepaard gaan: "En de zwaar vallende seconden vervloeden of weg dropte de Tijd. Deze minuut verliep... Alexandros herademde nauwlijks" (Couperus 1969:221).

Soms word nie eksplisiet gesê met watter emosie iets gesê word nie. Die leser kan dan 'n gemoedstemming daaraan koppel wat wel uit die konteks afgelei kan word. Frédérique se opmerking "daar heb je de Filistijnen" (75) sal in vriendelikheid geuit word omdat sy van die kinders hou.

Mymering word in baie gevalle deur ellipse aangedui omdat emosie daarmee gepaard gaan (pp. 106, 111, 128). Die gebruik van die ellipse neem dus toe namate Eline se kranksinnigheid toeneem en sy al meer in haarself gekeer raak. Ellipse en dramatisering word dikwels saam aangetref; waar die ouktoriële verteller onteenseglik aan die woord is, word dit baie selde gebruik. So=doende word 'n objektiwiteit en nugterheid aan die vertelling verleen.

In ISKANDER vervul die ellipse 'n bykomende funksie wat minder in ELINE VERE van toepassing is. Dit word grootliks aan die einde van 'n betrokke onderafdeling gebruik; daardeur word spanning gewek en dien dit as voorbereiding vir die gebeure wat daarop volg: "In die dagen voltrokken zich de noodlottigheden der vorsten en volkeren en één dag, in enkele uren. (...) De krijgskans was een onzekerheid, die in één dag zekerheid werd...

"Ten rechtervleugel zijns legers streed Alexandros zelve" (Couperus 1969:62)

Wanneer toneelverskuiwing of tydsverloop plaasvind, word die be=

trokke onderafdeling (ISKANDER) of subhoofstuk (ELINE VERE) ge= woonlik nie met ellipse afgesluit nie.

2.1.4.2.2 Optrede

Net soos in die geval van die kristallisering van emosie word die gebare waarmee sekere optredes gepaard gaan, nie eksplisiet ge= noem nie. Uit die konteks kan egter afgelei word dat beweging wel moet plaasvind. Die ellipse dien om hierdie veronderstelde handeling te laat kristalliseer: "-Maar galm hier en... hier je hoge sol niet zo uit, sprak ze" (86).

Verder p. 124.

Die veronderstelde handeling kan slegs in die geval van dialoog deur ellipse gekristalliseer word; in ander gevalle word dit deur die ouktoriële verteller beskryf.

In die geval van 'n drama sou in plaas van die ellipse die aanwy= sings vir die betrokke handeling (optrede) by die dialoog verskyn. Die ellipse neem dus die plek van die toneelaanwysings in.

Dit is nie noodwendig fisiese optrede (byvoorbeeld pp. 340, 62, 117) wat deur die ellipse verbeeld word nie, maar ook perseptiewe handeling (die tassintuig uitgesonderd) soos in die volgende ge= valle: "(...) en Marie zag (eie onderstreping) peinzend, met iets zwaarmoedigs om de mond, uit naar de weilanden en de sloten en de koeien..." (232).

Uit ISKANDER: "Zijn stem verhief zich.

-... mijn lichaam brenge... in Libyë in (eie onderstreping) den tempel... van Ammon-Râ... Jupiter-Zeus...!!" (Couperus 1969:504).

2.1.5 Kristallisering deur leserinterpretasie*

Die voorafgaande aantal tegniese waardeur kristallisering tot stand kom, verg weinig of geen interpretasie van die leser (uitgesonderd 2.1.1.2.1). Inligting word grootliks verstrekk deur die direkte mededelings van òf die ouktoriële verteller òf die persoon self. Daarenteen kom kristallisering van die noodlot en die plek wat die kleure in die verhaalverloop inneem, hoofsaaklik deur die leser se interpretasie tot stand. Die noodlot neem slegs volledig gestalte aan wanneer byvoorbeeld verwysings na die ooreenkoms tussen Vincent en Eline se vader binne die groot verband van die verhaaldebeure gesien word. Sydelingse opmerkings ten opsigte van Eline se siekte verkry 'n dieper dimensie wanneer in gedagte gehou word dat Eline later kranksinnig word en dat dokter Reijer dit ook as 'n siekte beskou. Kleure het op sigself geen dieper betekenis nie; slegs wanneer dit met ander aspekte in verband gebring word kry dit 'n simboliese waarde.

2.1.5.1 Noodlot

2.1.5.1.1 Wyses waarop die noodlot in 'n literêre werk tot stand kom (kristalliseer)

- (a) Die verteller of romanpersonae kan sy/hulle sienings omtrent die noodlot aan die lig laat kom.
- (b) 'n Noodlotservaring kan by die leser ontstaan sonder dat die verteller òf romanpersonae enigiets daaromtrent laat blyk.
- (c) Wanneer van 'n bekende fabel gebruik gemaak word, weet die leser vooraf hoe die gebeure met mekaar skakel. 'n Variant

* Kyk p. 147.

hiervan is die voorafbekendmaking van die slotgebeure; op hierdie wyse word dramatiese ironie geskep omdat die leser meer deursien as die personae self.

- (d) Wanneer die leser nie so 'n voorafkennis besit nie, ervaar hy die noodlotsverloop saam met die personae; die uiteinde daarvan kan dus vir hom 'n verrassing of 'n skok wees.
- (e) Die noodlot kan ook deur 'n aantal toekomstverwysings kristalliseer.

2.1.5.1.2 Toekomstverwysings

In ELINE VERE word van min objektiewe toekomstverwysings gebruik gemaak, dit wil sê, daar vind min toekomstverwysings plaas wat eksplisiet met die noodlot in verband gebring word. In ISKANDER vind 'n aantal eksplisiete voorspellings wel plaas - die bygelowigheid van die Grieke en Perse leen hom daartoe - byvoorbeeld die arend wat bokant Alexandros se kop verskyn, die offerdier se ingewande wat nie in 'n gunstige posisie lê nie, ook die orakel van Belos se waarskuwing dat Alexandros nie na Babilon moet gaan nie. Toekomstverwysings word in ELINE VERE hoofsaaklik op subjektiewe wyse oorgedra. Van die begin van die roman af blyk dit dat konflik onvermydelik is: Eline beleef dikwels buie van sensuueagtigheid terwyl Betsy 'n oorheersersaard het. Aanvanklik vind Eline hierin steun, soos sy in Otto se kalmte rus vind. Wanneer die leser meegedeel word dat die skerp trekke in Betsy se aard "zich afstompten en wegdoezelden in een effen grijze tint" (24), ontstaan die vermoede dat dit spoedig gaan verander. Dié indruk word versterk deur die feit dat Eline en Betsy wanneer die verhaal begin reeds vir drie jaar in harmonie saamleef. Volgens Galle (1973:27) word die teorie van kousaliteit ook in Couperus

se werk aangetref: elke handeling wat van betekenis is speel 'n rol in die noodlot en die gevolge daarvan.

In ELINE VERE word 'n aantal subtiele noodlotsvooruitwysings gemaak. Die eerste daarvan word reeds vroeg aangetref: "-U weet het, tante, het is de ziekte (eie onderstreping) van het jongere geslacht! zeide Betsy, met iets als een treurige glimlach" (13).

Eline se buie van melancholie en senuweeagtigheid word reeds hier as 'n siekte beskou. In die res van die roman word dit in die persona van Eline self gekristalliseer. Aanvanklik is dit 'n senuweeagtigheid van verbygaande aard met 'n onbepaalbare oorsaak. Tydens haar verlowing aan Otto lyk dit asof die senuweeagtigheid oorwin word; op Horze is dit skynbaar geheel afwesig. Tog sluimer dit net onder die oppervlakte: "Alleen de vrees... de vrees, dat het ooit anders zou worden!" (265).

Terug in Den Haag kom Eline in aanraking met Vincent se filosofie van fatalisme: alle gebeurte is reeds vooraf bepaal - die een voorval skakel soos 'n ketting se skakels in die ander en daar kan niks aan verander word nie.

Na 'n hewige rusie tussen haar en Betsy vlug Eline in die storm van Betsy af weg na die Ferelijns. Haar vlug is die "noodlots=seconde" (Galle 1973:27) in die roman soos die moord op Kleitos die noodlotseconde in ISKANDER is. Albei gebeurte in beide romans is epiese stollings.

Eline se noodlot bereik hier 'n dieptepunt; van hierdie gebeurtenis beweeg sy vinnig op die afwaartse pad van die noodlot. Haar senuweeagtigheid en melancholie spruit nou voort uit siekte; ten slotte word dit kranksinnigheid.

Tydens 'n besoek by Betsy-hulle voorspel Ange Eekhof vir Otto sy

toekoms met behulp van kaarte. Volgens haar sal Otto ver van sy "hartenvrouw" weggaan en met baie probleme te kampe hê "want ze wordt nogal gecourtiseerd" (188). Dan verskyn "Zwarte Piet" maar uiteindelik lê die ase in gunstige posisies en Ange voorspel dat alles vir Otto sal opklaar.

Eline is aanvanklik Otto se hartevrouw - Otto ondervind inderdaad moeite voordat sy huweliksaanbod aanvaar word. Maar dan verskyn Swart Piet wat met die noodlot vereenselwig kan word. Alles klaar later wel op en Marie word Otto se nuwe "hartenvrouw".

Wat op die oog af na 'n blote vermaaklikheid lyk, is 'n waarskuwing van die noodlot; dit is nie toevallig dat Ange juis Otto se toekoms vir hom voorspeel nie.

Gedurende haar verlowing oorval 'n vrees Eline dat sy Otto deur 'n enkele ondeurdagte woord sal verloor. Haar vrees word bewaarheid in die vorm van die brief wat sy aan hom skryf.

Deur middel van die subtiele voorbereidings wat reeds gemaak is, ontstaan 'n noodlotservaring by die leser. Die rusies tussen Bet= sy en Eline, haar snel wisselende buie en voortdurende senuweeagtigheid word nou in 'n ander lig gesien: Eline is bloot 'n speelbal van die noodlot. Die vooruitskouings wat nog volg, versterk hierdie indruk.

Vincent fassineer Eline sodat sy hom interessanter sien as wat hy werklik is. Vir 'n kort sekonde verskyn 'n "spook" voor haar gees= tesoog maar verdwyn weer. Dié "zonderlinge, nerveuze fantasieën" (271) neem toe in intensheid en laat 'n doodsang by Eline ontstaan (kyk p. 45). Dit is as't ware noodlotsvisioene waarvan Eline veral las het wanneer sy kranksinnig is en nie meer weet watter is droombeelde en watter werklikheid nie. Otto se voorge=

voel dat "het niet worden zou, als hij het zich had voorgesteld" (300), word dus bewaarheid.

Sods Otto vroeër, het St. Clare ook h voorgevoel: hy is bang dat iets met Eline sal gebeur sodra hy ver van haar af is. Eline se kommentaar dat dit onmoontlik is, is uiters ironies omdat presies gebeur wat St. Clare vrees.

2.1.5.1.3 Ruimte en erflikheid

Die werking van die noodlot geskied hoofsaaklik op tweeërlei wyse, naamlik deur middel van die ruimte en erflikheid.

Horze bewys dat h vreemde omgewing h positiewe invloed op Eline het; daar speel sy geen rol nie en is sy die meeste haarself. In Den Haag kom sy in aanraking met Vincent wat ongeveer dieselfde temperament as sy het. Sy raak verwar sodat die goeie invloed wat Otto en Horze op haar gehad het, geneutraliseer word. Die uiteinde is dat Eline die Haagse ruimte moet agterlaat.

Daniël Vere nooi haar om h ruk by hom en sy vrou in Brussel te kom deurbring. Eline twyfel omtrent die uitnodiging: sy sal geen "prettige reiskameraad" (354) wees nie. Daniël se antwoord is dat sy ander idees sal hê wanneer sy in h ander ruimte beweeg en met ander mense te doen kry. Dit blyk waar te wees, maar na een en h half jaar van voortdurende reis, keer sy vermoeid terug na Den Haag wat vir haar as stad dierbaar skyn te wees en waar sy hoop om h plek te vind waar sy tuis is. Dit is egter van korte duur omdat Eline se gees al meer in die war raak. Sy skryf vir Daniël Vere dat sy "sterven zou van melancholie, zo zij langer bij haar [mevrouw Van Raat] bleef. Zij smachtte naar een andere omgeving" (474; eie onderstreping).

Die ander omgewing voer St. Clare ten tonele wat vir Eline skyn=

baar verlossing van die noodlot inhou. Haar siekte is egter te ver gevorderd; so ook die mag van die noodlot. Daarby vorm die St. Clare-episode só 'n groot ooreenkoms met dié van Otto dat daar met 'n sekere noodwendigheid gesuggereer word dat daar geen uitkoms is nie.

Eline ervaar 'n tydelike rus maar kort na Vincent en St. Clare se vertrek besluit sy om na Den Haag terug te gaan. St. Clare se opmerking dat sy nie in die geselskap van Daniël en Elize se vriende hoort nie, is vir haar skielik aanvaarbaar. Den Haag bring ook hierdie keer nie 'n oplossing nie, maar totale kranksinigheid en die dood.

Binne die naturalisme speel erflikheid 'n groot rol ten opsigte van die noodlot. In hoofstuk III (van ELINE VERE) word Eline se familiegeskiedenis kortliks weergegee. Eline en ook Vincent toon 'n opvallende eendersheid met haar vader. Hy was 'n kunstenaar - nie baie suksesvol nie - sy velkleur het aan vergeelde ivoor herinner, sy vingers was bloedloos en hy was net soos Eline en Vincent gedurig lusteloos en loom. Hiermee word dinge in die "perspectief der erflikheid" (Drop 1963:292) geplaas. Algaande kristalliseer die erflikheid duideliker.

Dit val nie net vir Eline op dat Vincent net soos haar vader lyk nie, maar ook vir Paul, dit wil sê ander romanpersonae is ook bewus van die rol van die erflikheid. Juis omdat Vincent Eline so duidelik aan haar vader herinner, is sy simpatiek teenoor hom. Dit gee aanleiding tot die verwydering tussen haar en Otto. Dit veroorsaak op sy beurt die een noodlotsgebeure na die ander. Erflikheid speel dus 'n groter rol in Eline se noodlot as wat dit oppervlakkig lyk.

Dokter Reijer bring Eline se noodlot en haar sensusiekte eksplisiet met mekaar in verband. Daardeur bevestig hy wat reeds implisiet deur die verhaalgebeure tot vergestaltung gekom het: Eline se siekte vorm deel van haar noodlot: "Maar verder zag hij in Eline iets, wat hij het noodlot van haar familie kon noemen. Eline's vader had dat gehad. Vincent had dat. Het [dit wil sê die noodlot] was een zielstorende verwarring harer zenuwen, die de verwarde snaren van een gesprongen en ontredderd speeltuig gelijk waren" (425).

St. Clare verbind willoosheid en die noodlot met mekaar. Dit plaas Eline se lusteloosheid en loomheid binne die perspektief van die noodlot: "Niet wanneer hij zich willoos (eie onderstreping) had laten medeslepen door de omstandigheden, met de gedachte dat er niets te doen is tegen iemands noodlot" (491).

Op baie subtile wyse is erflikheid hier ook ter sprake, want St. Clare sê dat Vincent óók daardie fatalisme het.

2.1.5.1.4 Noodlotsinstrumente

Die eerste van hierdie noodlotsinstrumente wat bydra tot die kristallisering van die noodlot, is Fabrice. Eline idealiseer hom so dat hy "een schijnvulling van klatergoud in haar leven breng" (Drop 1963:293).

Sy raak só "gecharmeerd... op die cabotin" (114) dat sy 'n album maak van hom in sy verskillende rolle. Dit word "het heiligdom harer liefde, de tempel van passie" (170). Wanneer sy Fabrice in al sy burgerlikheid sien, is Eline se teleurstelling so groot dat dit vir haar voel of sy in 'n diep oseaan van leed neersink. Sy verskeur die Fabrice-album om haar skande sodoende te louter. Die verskeuring dien as goeie beelding van die afrekening met een

noodlotsinstrument. Eline slaag egter nie so goed daarin om die ander middele uit te skakel nie; later skakel hulle háár uit.

Die waaier van Bucchi wat Otto op St. Nicolaasaand vir haar gee, is meer as net 'n blote geskenk. Dit help om Eline se lot te be=slis. Sy weet nie wie die waaier vir haar gegee het nie en fan=taseer op haar eie daaromtrent. Sy vermoed selfs dat dit van Fa=brice kom. Later vind sy wel uit dat dit Otto was. Die waaier blyk 'n spesiale plek in haar lewe in te neem omdat spesifiek ver=meld word dat sy dit aan Otto teruggestuur het toe sy die ver=louing beëindig het. Sy poog daarmee om Otto uit haar lewe te ban; dit geluk haar egter nie volkome nie.

Otto self is 'n noodlotswerktuig (kyk ook p. 17). Hy beteken vir Eline beide geluk en ongeluk. Aanvanklik vind sy tevredenheid in sy kalmte; dit bereik 'n hoogtepunt op Horze. In Den Haag begin sy kalmte haar irriteer, daarby veroorsaak Vincent 'n verwydering tus=sen haar en Otto. Eline besef "dat zij overwonnen was" (303) en beskou dit as haar plig om die verhouding tussen haar en Otto te beëindig. Dit is die keerpunt in haar lewe; voortaan het die nood=log haar geheel en al in sy mag.

Vincent is een van die belangrikste noodlotsinstrumente, bowendien is hy 'n 'dissipel van die noodlot'. Hy dra sy noodlotsfilosofie aan Eline oor wat indirek daartoe aanleiding gee dat sy tot die oortuiging kom dat sy vir Otto ongeluk sou bring. Sy voel 'n ge=weldige simpatie vir Vincent en glo dat hy haar liefhet maar uit kuisheid swyg.

Om haar slapeloosheid te bowe te kom, skryf 'n dokter vir Eline morfiendruppels voor. Dié druppels word die finale en baie daad=werklike noodlotswerktuig wat Eline se dood veroorsaak. Die ivo=

nie is dat sy vrywillig meewerk deur doelbewus die voorgeskrewe dosis te vergroot.

2.1.5.1.5 Noodlotskurwe

Eline se lewenslyn toon 'n aanvanklike styging wat op Horze 'n hoogtepunt bereik. Die Horze-episode geld as 'n epiese stolling. Hierna begin sy geleidelik afwaarts op die hellende pad van die noodlot beweeg wat hoe later hoe vinniger afwaarts strek. Die kurwe van die noodlot sien feitlik teenoorgesteld daar uit. Aan die begin van die verhaal is die noodlot baie op die agtergrond in Eline se buie van lusteloosheid en melancholie. Op Horze is dit feitlik onopmerklik - hoewel dit in wese nog aanwesig is - maar geleidelik begin dit duideliker kristalliseer deur Vincent se siekte, die verbreking van Eline se verlowing, die rusie met Betsy en Eline se daaropvolgende vlug (dit vorm 'n volgende epiese stolling). Tydens Eline se verblyf in die buiteland bly die invloed van die noodlot op 'n redelik konstante vlak. Die werking daarvan vind egter onder die oppervlakte plaas sodat die noodlotskurwe 'n styging sal toon. Mettertyd kom die noodlot weer duidelik aan die lig deur middel van Eline se fisiese sowel as geestelike aftakeling. Die hoogtepunt word bereik in haar krank-sinnigheid en uiteindelijke dood. Dit maak die laaste epiese stolling uit. Die noodlotslyn loop dus parallel met die epiese stollings.

2.1.5.1.6 Ontsnappingsmoontlikhede

'n Paar ontsnappingsmoontlikhede uit die weg van die noodlot doen hulle deur die verloop van ELINE VERE voor. In der waarheid bied hierdie ontsnappingsmoontlikhede nie werklike redding nie; dit dra egter by tot die kristallisering van die noodlotspatroom.

Drop (1963:293) is van mening dat Fabrice die eerste hiervan is, daarna volg Otto, mevrou Van Raat se liefde en Laurence St. Clare. Die teenoorgestelde is egter waar. Fabrice en Otto is nie ont= snappingsmoontlikhede nie, maar juis weë waarlangs die noodlots= werking kristalliseer. Eline se Fabrice-aanbidding is die oorsaak van haar eerste groot teleurstelling, Otto van 'n tweede, groter teleurstelling. Dit wil voorkom of hy Eline van die noodlot kan red, veral op Horze. In der waarheid word die onbeheerbare magte net op die agtergrond geskuif. Dit is juis Otto se kalmte wat deels die oorsaak van Eline se uitbarsting en gevolglik haar on= gelukkigheid is. Mevrou Van Raat bied ook geen oplossing nie - sy toon te veel ooreenkomste met Eline (kyk p. 47). Die enigste skyn= baar werklike ontsnapping is Laurence St. Clare; hy is al persona wat nie 'n negatiewe uitwerking op Eline het nie. Weens die ana= logie met Otto is dié moontlikheid egter van meet af aan tot mis= lukking gedoem (kyk p. 48).

Slegs 'n paar eksplisiete noodlotsverwysings word aangetref. Die belangrikste word deur Vincent gemaak:

"Er was geen goed en geen slecht in de wereld; alles was zoals het wezen moest en het gevolg van een aaneenschakeling van oorzaken en redenen; alles had recht van bestaan; niemand kon iets veran= deren aan wat was of zijn zou; niemand had een vrije wil; ieder was een gestel, een temperament en kon niet andere handelen, dan vol= gens de eisen van dat temperament, overheerst door omgeving en om= standigheden; (...)" (117).

Dié filosofie spreek hy later teenoor Eline uit en 'besmet' haar sodoende met sy heillose pessimisme.

2.1.5.1.7 Noodlotsuitdrukkings en noodlotsinstrumente in ISKANDER

Alexandros se noodlot word reeds deur die motto van ISKANDER bevestig: "Et quem arma Persarum non fregerant, vitia vicerunt". Dit vorm 'n opsomming van Alexandros se fisiese en morele ondergang.

Op p. 55 is genoem dat die Ooste Alexandros se ondergang veroorsaak - die Ooste op sigself veroorsaak dit egter nie soveel nie, maar sy gelykwording en aanvaarding van alles wat Oosters is. Uiteindelik is dit sy eie swakheid wat daartoe aanleiding gee dat die noodlot meester van hom word.

Alexandros voer 'n dubbele stryd: dié van sy wil, "die door zelfbeheersching, aan de grootsche en verheven gedachte, onvergangelijke, vaste vormen begeert te geven, en van de demonen, die, bitterste vernedering, hem het meesterschap over zich zelve ontrukken, om hem eindelijk volledig te overweldigen" (Van Booven 1931:657).

Bagoas is een van die belangrikste noodlotsinstrumente en ook die demoon in ISKANDER. Die indruk word versterk deur die volgende beskrywing van hom wat gedurig met variasies herhaal word: "De eunuch kwam en knielde in grootsten eerbied, legde zich toen slang-gelijk, lang over den grond, het hoofd gericht" (Couperus 1969:89).

Bagoas besluit om Alexandros, uit wraak vir sy oorwinning oor Darioos, met die gekruide Persiese wyn te vergiftig. Hy word egter die slagoffer van sy eie wraak deur net soos die koningsvrou onder Alexandros se bekoring te kom. Hy smee Alexandros om op te hou om die wyn te drink, maar dit is te laat.

2.1.5.1.8 Tyd

Die werking van die noodlot vind ook deur die mag van die tyd plaas. Dit word as onoorwinlik gestel. Talle tydsverwysings bevestig dit. Alexandros se "Vrienden" voel dat die Persiese veldtog reeds te lank duur en wil terugkeer na Griekeland; sy soldate laat smekinge van terugkeer hoor; die maande wat die veldtog duur word jare - later skyn dit vir die Grieke of die veldtog eeue lank al aan die gang is. Die tyd het 'n sigbare uitwerking op Alexandros. Hy verander van "blozend jong" (Couperus 1969:26) tot bleek, koud en hoogmoedig. Vir sy eie mense lyk hy geheel en al Persies in sy lang Persiese wapenkleed, sy gestalte "vermagerd" (Id.:434). Tyd veroorsaak dat Alexandros van sy soldate en "Vrienden" vervreemd raak en al duideliker veroosters. Die uitwerking van Bagoas se wraak kristalliseer in tyd uit.

2.1.5.1.9 Noodlotsvooruitwysings

Anders as in ELINE VERE kom daar in ISKANDER geen ontsnappingsmoontlikhede aan die noodlot voor nie. Daardeur neem die noodlot 'n baie verdoemende en onverbiddelike gestalte aan. 'n Baie vae moontlikheid bestaan tog wel in die Griekse soldate se pleidooie om terugkeer na Hellas; moontlik sou Alexandros aan die duistere magte kon ontkom deur hulle wense te gehoorsaam. Hy weier egter só beslis dat dit eintlik geen uitkoms is nie.

Ook in ISKANDER kom 'n aantal voorbereidings ten opsigte van die noodlot voor. Barsina waareku Dareios dat die feit dat haar man se lyk nie begrawe word nie, 'n noodlottige uitwerking sal hê. In 'n droom sien Dareios dat Alexandros sy (Dareios se) klere dra. Die ouktoriële verteller voorspel 'n verwydering tussen Alexandros en sy veldhere. Bagoas besluit om Alexandros te vergiftig. Alex=

andros verdwyn geleidelik en in sy plek verskyn Iskander. Sy hoogmoed en smagting na wêreldoorheersing neem toe. 'n Maansverduistering wat deur almal as 'n bose voorteken beskou word, vind plaas. Stateira sterf en Alexandros beklaag haar op Perseiese wyse. Parmenion waarsku Alexandros dat hy die noodlot uitert. Alexandros se wreedheid neem toe: hy vermoor 'n paar van sy mense en bedink die wreedste straf moontlik vir oortreders. Die finale waarskuwing doen hom voor in die vorm van die vreemde deling wat homself Dionysos noem en op Alexandros se troon, geklee in sy mantel, sit.

Alexandros word ten slotte 'n tragiese figuur omdat sy ondergang grootliks deur homself bewerkstellig word. Dwarsdeur ISKANDER word die motto breër en duideliker uitgewerk sodat Alexandros se lot eintlik nog voor die aanvang van die roman bevestig word.

2.1.5.2 Kleure*

Kleure speel so 'n duidelike rol in beide ELINE VERE en ISKANDER dat dit verdere aandag vra. Daarby is kleure visuele aspekte en staan direk in verband met kristallisering.

Die kleure wat in ELINE VERE duidelik na vore kom is goud, silwer, wit, rooskleurig en swart. Laasgenoemde drie kleure is hoofsaaklik op Eline se kleredrag van toepassing en vorm deel van haar persoonsbeeld.

* Kleure bevat - soos dit uit die bespreking sal blyk - iets van die ruimte. Omdat die plek wat dit in die verhaalverloop inneem, grootliks deur die leser se interpretasie tot stand kom (kyk p. 62), word dit nie onder 2.1.1.2 bespreek nie.

Goud en silwer word hoofsaaklik ten opsigte van interieurvoorwerpe gebruik en neem geen ander plek binne die struktuur van die roman in as om 'n indruk van weelde te skep nie (en dus iets van die ruimte te laat kristalliseer).

Wit, rooskleurig en swart vorm 'n duidelike kontras ten opsigte van mekaar en dateer ook uit twee verskillende periodes in Eline se lewe. Wit en rooskleurig is prominent in die fase voor die beëindiging van haar verlowing, swart daarna. Wit en rooskleurig word soms ook in kombinasie aangetref.

Tydens die tableaux vivants oorheers wit as kleur. Die draperieë en kruis wat in die tablo van die "Rots der Eeuwen" gebruik word, is wit. Klem word verder hierop geplaas deur die bevel aan Dien om "witte lakens en witte tule" (11) te bring. Dien hoor verkeer en die versoek moet herhaal word. Frédérique se klere in haar rol van Kleopatra is deels rooskleurig. Daarmee is die twee kleure van Eline se kleredrag reeds aanwesig.

Wanneer Eline die eerste keer in persoon op die toneel verskyn, het sy 'n "wit flanelle peignoir" (17) aan. Tydens Betsy se "dinertje" word die rooskleur van haar klere beklemtoon. Met haar besoek aan die opera kom wit en rooskleur in kombinasie voor, ook die aand van die Diligentia-konsert. Wit word met onskuld en ekstase geassosieer terwyl rooskleurig betrekking het op emosionaliteit. Dit pas volkome by die beeld van Eline se persona wat tot dusver gekristalliseer het. Eline se emosionaliteit word duidelik op die voorgrond gestel na afloop van die Diligentia-konsert, daarom is dit besonder funksioneel dat haar klere hoofsaaklik rooskleurig is.

Wit en roos word ook beklemtoon in die versierings van Eline se

boudoir (p. 33) sodat die ruimte tot in die fynste detail dien as tipering van haar persona (kyk 2.1.1.2.4).

Afgesien van genoemde simboliese waardes ten opsigte van wit, word dit in die roman met vreugde en geluk vereenselwig: Eline besluit dat haar trourok "niets dan wit satijn" (270) moet wees nie; Lili se rok tydens die bal voor haar huwelik is eweneens wit, so ook haar trourok. Marie en Frédérique wat gedurende die bal uitengewoon vrolik is, dra rooskleurige rokke.

Enkele kere word melding gemaak van Eline se gryskleurige klere=drag. 'n Aantal geesteskwaliteite word hiermee in verband gebring: egoïsme, neerslagtigheid, lusteloosheid en onverskilligheid. Al die eienskappe is op haar van toepassing.

Op Horze dra Eline vir die eerste en enigste keer ligblou. Blou het vir die ou Egiptenare waarheid gesimboliseer; op Horze is Eline die getrouste aan haar eie natuur. Die eerlike en reguit Frédérique dra ook tydens 'n geleentheid blou. In ELINE VERE self word dit deur middel van die verwysing na die blou nirwana en die geluk wat daarmee gepaard gaan, tot simbool van sereniteit en vreugde gemaak: "Nooit iets anders, altijd die rust, altijd dat blauw!" (270; eie onderstrepinge).

Na die gebeure tydens die aand van die storm, neig Eline om swart aan te trek. Op hierdie wyse kom 'n kontras tussen wit, roos en swart tot stand. Wit en swart word beskou as twee direk teenoorgestelde simbole van respektiewelik positiewe en negatiewe aspekte. Omdat die onderskeie kleure kenmerkend aan spesifieke periodes uit Eline se lewe is, is dit funksioneel en betekenisvol dat sy later gedurig in swart geklee gaan. Soos haar fisiese agteruitgang 'n weerspieëling is van haar geestelike agteruitgang,

is kleur ook 'n teken van haar somberheid en noodlotsonderworpenheid. Ook Jeanne, wat baie sterk bewus is van die mag van die noodlot, word altyd in swart geteken.

Die kleure het op veel meer betrekking as blote versiering, dit is ook nie bloot toevallig dat die genoemde kleure geaksentueer word nie. Dit vorm 'n weerspieëling van die ontwikkeling van Eline se persoonsbeeld; sy dra dit as't ware in die vorm van haar klere.

In ISKANDER is dit veral goud en silwer wat 'n prominente plek inneem. (Dit gaan hier net om die kleur van die metale en nie die metale self nie.) Goud word met die Persiese adellikes geassosieer en later ook met Alexandros. Dit word dus in die roman self simbool van die konings. Dit word feitlik sonder uitsondering met negatiewe aspek in verband gebring - die noodlot vind sy weerspieëling sodoende ook in die kleure. Darios se klere is tydens die optogte in Babilon 'n "goudpracht" (Couperus 1969:33), die prinsesse se tunieke is met goud deurweef, Darios se wa is van goud, drinkgerei is van goud, tentversierings is van goud. Reeds vroeg in ISKANDER kom bogenoemde negatiewe assosiasie aan die orde, "En toch... en toch Alexandros zo'n onoverwinlijk zijn, omdat hij niet was een in een goudglans en verwekende weelde opgebrachte, Perzische prins, (...)" (Id.:54). Ten spyte daarvan dat hy nie in die goudglansige atmosfeer opgegroeï het nie, gaan hy ten onder omdat hy hierdie atmosfeer wel aanvaar.

Vervolgens word die lyk van die vermoorde Darios, vasgebind met goue kettings, gevind. Oathres word gedurende 'n veldslag gewond en wanneer hy op die baar getel word, lyk hy soos 'n goudomsmeede reus. Pausanias word gekruisig met 'n goue krans om sy kop. Alex=

andros poog om sy ontevrede soldate met goud te kalmeer.

Goud en vreugde word nooit met mekaar in verband gebring nie en dit val mens dadelik op dat daar onder die koninklikes in ISKAN= DER altyd smart heers. Aanvanklik word uitgelatenheid wel by Alexandros aangetref, maar goud as kleur word dan nooit genoem nie. Wanneer hy wel omring is van goue dinge, het hy sy ou le= wensvreugde verloor.

Goud word wel enkele kere in 'n positiewe lig gesien: "(...) zij [Roxâne] was blank als sneeuw, (...) en hare wijde haren waren als het rossige goud van vlamvend vuur (...)" (Id.:438). Dit moet egter nie uit die oog verloor word nie dat Roxâne vir Alexandros geen geluk bring nie en dat hy later spyt is dat hy met haar ge= trou het. Sy word later ook een van die grootste nayweriges wat hom omring.

Silwer word grootliks aan dinge uit die natuur gekoppel, veral water, pp. 27,36, 49, 170, 218, 266. Enkele kere word kunsvoor= werpe, altare, skilde en borswerings ook as silwer beskryf. Sil= wer korrespondeer met die mistieke aspek van die maan, vandaar dat dit in ISKANDER met natuurdinge verbind word. Die interes= sante is dat daar nêrens in die roman 'n silwer maan voorkom nie.

2.2 FIDESSA

Betreklik min aandag word aan Couperus se sprokies geskenk - 'n rede hiervoor is moeilik te vind. Nogtans verteenwoordig dit 'n noemenswaardige deel van sy oeuvre en verdien nadere aandag, ook omdat die sprokies verteenwoordigend is van die sogenaamde twee= de 'stroming' in Couperus se werk (kyk p. 15). FIDESSA is nie een van Couperus se beste werke nie - dit beïnvloed die indrin= gendheid van die beredenering wat volg noodwendig nadelig.

2.2.1 Kristallisering deur gedetailleerde beskrywing

2.2.1.1 Personae

Anders as in die geval van 2.1.1.1 (p. 17) moet kristallisering hier nie verstaan word as sinoniem met visualisering nie. Kristallisering in die omvattende betekenis van die woord is hier van toepassing omdat die simboliek van die onderskeie personae hier van belang is (kenmerkend van 'n sprokie is die simboliek). Die simboliek van die onderskeie aspekte kom nie slegs deur visualisering tot stand nie maar verg interpretasie van die leser - van daar die ontoereikendheid van die term visualisering.

Met betrekking tot ELINE VERE (en ook ISKANDER) word net van 'n paar personae 'n duidelike uiterlike visuele beeld gevorm; daarenteen kristalliseer 'n duidelike beeld van al die personae in FIDESSA. Dit word moontlik gemaak deur die klein omvang van die sprokie en die klein aantal personae. Daarbenewens beklee elke persona só 'n belangrike plek binne die verhaalverloop dat 'n duidelike visualisering nie net geregverdig is nie, maar ook noodsaaklik vir die totstandkoming van omvattende kristalliserings.

2.2.1.1.1 Fidessa

Van al die personae word die duidelikste beeld van Fidessa verkry, selfs duideliker as van Sans-Joye, omdat sy nie net die hoofpersona is nie maar ook die oorsaak van die gebeure in FIDESSA is. Sans-Joye se skildknaap beskuldig Fidessa daarvan dat dit haar skuld is dat die ridder in die gevangenis is.

Deur die beskrywing van Fidessa as 'n "leliëmaagd" met lang stroemde goue hare, skuimwit in die sonskyn en skitterend "van meer dan menselichaamspracht, zo etherisch van materie, dat er als een glans dreef om haar heen, dat zij stond in een halo van parel="

glans" (Couperus 1980:144)* kristalliseer sy as 'n nie-aardse sprokiefiguurtjie.

Omdat die aard van al Fidessa se "zusters" - die ander nimfe van die heide - beskryf word, kan Fidessa des te duideliker gevisualiseer word: "De dochteren van de zee en de lucht, van schuim en van licht, sterven, omdat zij materie zijn: vlees van schuim, bloed van licht, en als zeepbellen zijn dan hun zielen zo lucht: ze verdwijnen weg in glans en tintelen terug in de zee" (142).

Deur die beskrywing van Fidessa as wese van lig en lug staan sy in duidelike kontras tot Sans-Joye en haarself nadat sy ompantser is (kyk 2.2.3.3).

Verder is Fidessa naak want "de nimfen zijn altijd naakt" (146). Juis as gevolg hiervan is sy onaanvaarbaar in die stad van die mense waar almal pantsers dra; naaktheid is sonde. Die naaktheid word die simbool van Fidessa se vryheid en natuurlike openheid waarvan sy moet afstand doen as sy by Sans-Joye wil bly. Sy doen vrywillig afstand van haar voorkoms van natuurwese en vra 'n siklus in die smidswinkel in die hemel om vir haar 'n pantser te smee. Na aanvanklike weiering voldoen hy aan haar versoek en smee vir haar 'n harnas waaruit slegs die dood haar kan verlos.

Op die helm van die silwervergulde harnas is elwe en nimfe uitgebeeld, op die borsstuk verskyn die Eenhoorn wat met 'n nimf op sy rug vlug. Fidessa se eie geskiedenis word dus op haar pantser uitgebeeld. Sodoende dra sy haar verhaal sigbaar met haar saam.

* Bladsynommers na aanhalings verwys na:

COUPERUS, L. 1980. Fidessa. (In Couperus, L. Psyche, Fidessa. Amsterdam, Veen. p. 135 - 206).

Iets abstrak - Fidessa se verhaal soos tot dusver vertel - kristalliseer nou in konkrete vorm. Op 'n oorspronklike wyse word die gebeure in FIDESSA deur 'n verhaaldekor saamgevat.

Afgesien daarvan dat die uitbeeldings op die harnas dien as verfrissing van die leser se geheue, beeld dit ook die twee wêreldes van Fidessa uit: die nimfewêreld waar sy vandaan kom en die mensewêreld waarin sy wil leef soos gekonkretiseer in die harnas.

Fidessa is uiterlik gesien nou volkome gelyk aan die mense. Al wat oorbly van haar nimfevoorkoms en -lewe is die lang goue hare en haar lewensverhaal op die helm. Hoe geslaagd Fidessa se Umwertung is, blyk uit Sans-Joye se skildknaap se reaksie wanneer Fidessa by sy kasteel gaan aanklop: "-Wie ben je? Een vrouw?" (186; eie onderstreping).

Na Fidessa se selfmoord ter wille van Sans-Joye, vind 'n apoteose plaas. Sy word verlos van die pantser en herwin haar nimfevoorkoms.

Deur die verhaal self ontwikkel Fidessa tot simbool van selfopoffering en getrouheid,* die ongebonde nimf gee haar vryheid prys ter wille van haar liefde vir Sans-Joye. Hierdie selfopoffering strek tot na die dood: Fidessa weier haar plek in die hoër sferes om saam met die ridder aan die Allereerste Rechtvaardigheid te werk.

Popma (1968:102, 103) noem Fidessa 'n groot siel teenoor Sans-Joye

* Die naam "Fidessa" dra by tot die simbolisering omdat "fidelité" daarin opgesluit lê. Couperus maak wikkels van name as personeringsmiddel gebruik

en die ander mense wat klein siele is. Fidessa is in werklikheid 'n grootliks eendimensionele persona (sprokiepersonae is gewoonlik eendimensioneel) omdat sy feitlik geen negatiewe trekke het nie en baie min ontwikkeling vertoon. Slegs op die reus het sy 'n negatiewe uitwerking: sy vernietig sy geluk met haar weiering om by hom te bly. Fidessa sou - indien sy nie 'n nimf was nie - baie onoortuigend gewees het. Popma beweer dat Fidessa 'n groot siel is omdat sy positiewe eienskappe het. As dit aanvaar word, kan Sans-Joye egter ook 'n groot siel genoem word.

2.2.1.1.2 Sans-Joye

Betreklik min gegewens omtrent Sans-Joye se voorkoms word gegee; die paradoksale is dat juis hierdeur 'n duidelike beeld van hom kristalliseer omdat dít wat die leser meegedeel word, al is wat meegedeel kán word. Sans-Joye se silwer wapenrusting word voortdurend beklemtoon omdat hy een van die "ijzeren mense" (146) is. Deur die beklemtoning van sy wapenrusting verloor die silwer ridder in 'n groot mate sy 'menslikheid' en word hy een met sy wapenrusting. Dit blyk uit beskrywings soos die volgende: "De zilveren ridder haalde zijn metalen schouders (eie onderstreping) minachtend op" (146).

"Fidessa leunde teen die zilveren borst van Sans-Joye, die hard koud (eie onderstreping) haar lichaam aanvoelde" (150).

Die reus se opmerking teenoor Fidessa omtrent Sans-Joye is daarom besonder betekenisvol: "-Wie heeft zilver lief of ijzer? Is metaal om lief te hebben! Heb mens lief of god lief, maar bemin niet dode stof" (172). Sans-Joye is die metaal van sy wapenrusting.

Sans-Joye sien sy wapenrusting as sy sedelikheid en eer, voordeel

en trots; "het is het wezen van hun [van die mense] menselijk=heid" (164). In werklikheid is die rusting die simbool van die aardse gevangenskap wat hom en Fidessa "scheidde van elkanders inwezen, [zij] voelden () zich o, zo ver van elkander veruij=derd (...)" (190). Nadat die apoteose plaasgevind het, word Sans-Joye in sy hemelse bestaan verlos van sy pantser en is hy vry. Gepaardgaande met sy wesensverandering is sy naamsverandering - in die hemelse sfere waar daar geen stryd en geen smart heers nie, is die kensketsende naam "Sans-Joye" nie meer van pas nie.

2.2.1.1.3 Eenhoorn

Die eenhoring is die persona wat die prominentste in FIDESSA is en naas Fidessa die belangrikste rol speel in die sprokie. Die nimfe se musiek op die maanligwaide lok hom daarheen. Fidessa spring op sy rug om hom te probeer tem; die Eenhoorn blyk egter ontembaar te wees en hy hardloop met haar na die stad van die mense. Omdat hy as't ware Fidessa se ontvoerder is, ontstel dit haar hewig wanneer sy hom in die nag in sy Sans-Joye se kasteel sien. Later red hy haar egter wanneer 'n paar mans haar agtervolg. Dan verander Fidessa se vrees in liefde vir hom. Sy ontmoet hom weer na haar dood en soos daar by Fidessa en Sans-Joye 'n verandering plaasgevind het, het die Eenhoorn verander in Fidessa se onderdaan en gids. In kontras met Fidessa en Sans-Joye het daar by hom egter nie uiterlike verandering plaasgevind nie: hy is steeds die sneeuwit perd met die horing van ivoor wat Fidessa van die ander nimfe weggevoer het. Op hierdie wyse word die indruk verkry dat die Eenhoorn die simbool van die noodlot is (2.2.5.1).

Die eenhoring het volgens esoteriese oortuiging 'n wit lyf, 'n rooi kop en blou oë. Volgens Plinius (Bulfinch 1919:329) is die eenho=

ring 'n wreedaardige dier waarvan die lyf ooreenstem met dié van 'n perd maar hy het die kop van 'n bok, die pote van 'n olifant, 'n beerstert, 'n diep stem en 'n enkele swart horing in die middel van sy voorkop.

Die eenhoring in FIDESSA verskil grootliks van hierdie voorstellings. Hy kristalliseer as 'n edel dier (daarom is hy wit), met die voorkoms van 'n perd. Sy "langvlokkige" pels is geheel en al wit en in kontras met Plinius se voorstelling het die Eenhoorn 'n horing met die voorkoms van ivoor. Ten spyte van die feit dat hy Fidessa ontvoer, neem hy nie die allure van die bese aan nie - edelheid en boosheid is onversoenbaar. Daarby moet in gedagte gehou word dat dit eintlik Fidessa is wat veroorsaak dat hy uit senuweeagtigheid met haar weghardloop.

Wanneer Fidessa die eenhoring in die hemelse sferes ontmoet, is hy nog steeds "een sneeuwblank paard" waarvan die mane en pels syagtig en "langvlokkig" is "en op zijn kop gestrekt als ivoeren lans een schitterend blanke hoorn..." (204). Innerlik het daar egter 'n verandering plaasgevind:

"(...): het edele dier hinnikte blij; het liep op hen toe, als een vreugdevol veulen, alsof het gevonden had wat het zocht, een meesteres, die het temmen zou; het streelde zijn kop tegen haar zijde aan, het duwde zijn hoorn speels in haar hand, het draafde om hen beiden in blijdschap rond, tot het eensklaps heel rustig en roepingsbewust, liep als gids voor hen uit, en langs de weg hen leidde, (...)" (204).

Vergelyk hierteenoor: "Hij wendde nerveus de kop van haar af: hij trilde in al zijn spieren. Haar allerliefste stem wond hem op. En hij ijlde voort, in den donker..."

Was de Eenhoorn nooit te temmen?" (141).

2.2.1.1.4 Die reus

Van al die personae is die reus die 'menslikste': hy toon vriendelikheid, goedigheid, jaloesie, woede, bewondering vir Fidessa maar ook smart omdat sy Sans-Joye bo hom verkies. Daarom kan die reus miskien, en nie Fidessa nie, as die enigste groot siel in FIDESSA beskou word.

Ten spyte daarvan dat die reus 'n klein deel van die verhaalverloop in beslag neem, is hy tog van kardinale belang vir die gebeure. Hy moet vir Fidessa 'n pantser maak sodat sy in die stad van die mense aanvaarbaar kan wees. Daarbenewens voorsien hy Fidessa van die dolk waarmee sy haar uit die pantser kan bevry en permanent met Sans-Joye verenig kan leef.

Die reus word beskryf as 'n reusagtige titaan met 'n breë mond, "zijn cyclopenoog, groot driehoekig in de welving van zijn voorhoofd gezet, grijnsde goedmoedig en vrolijk, als wilde hij tonen, dat hij niet kwaad was" (169).

Hy is dus duidelik 'n goedge reus. Juis vanweë sy vertoon van menslike emosies is hy die aandoenlikste figuur in die sprokie; meer as met enige van die ander personae kan die leser hom met die sikloop vereenselwig. Ook Fidessa is nie bang vir hom nie. Die paradoksale lê daarin dat hy nog meer as Fidessa bonatuurlik voorkom: behalwe vir sy ongewone voorkoms, verrig hy buitengewone arbeid - hy maak "werken, wereldgroot. Ik smeed de bliksem, ik slinger de donder, werelden wentel ik op het Hoogste bevel en de sferen richt ik op... Wereldspiralen slinger ik uit, banen beschrijf ik en met schroeven bevestig ik starren..." (172 - 173). Hy bou vir Fidessa 'n paleis van edelstene deur bloot sy hand op

te lig. In hierdie opsig herinner hy aan Merlijn in HET ZWEVEN=
DE SCHAAKBORD.

Die reus bly naamloos, maar word getipeer as die Baas van die smidswinkel. Opvallend is die hoofletter waarmee "Baas" gespel word sodat dit as 't ware sy naam word. Dit roep onmiddellik die idee van God op; dit word versterk deur die feit dat die reus skepper is van hemelliggame.

2.2.1.2 Ruimte

2.2.1.2.1 Metafisiese ruimte*

Anders as in ELINE VERE en ISKANDER waar die metafisiese ruimte feitlik sinoniem aan die noodlot is, hou dit in FIDESSA verband met die besondere sprokieruimte wat allegoriese trekke het - elke motief en gebeure in 'n sprokie behoort 'n simboliese betekenis te hê.

Die ruimte in 'n sprokie is nooit dié van die alledaagse werklikheid nie; die uitbeelding daarvan is soms ook vaag. In hierdie opsig wyk FIDESSA af van die gestelde eis omdat die ruimte baie duidelik kristalliseer. Hoewel die sprokieruimte nie realisties is nie, moet dit nog 'n herkenbare aardse werklikheid wees. Die stad van die mense in FIDESSA toon realistiese trekke maar is nogtans nie 'n alledaagse stad nie. Volgens Steenberg (1979: 88) moet die sprokieruimte egter nie die hemel of 'n godeberg wees nie. Ook hier voldoen FIDESSA klaarblyklik nie aan die kriterium nie: die smidswinkel van die reuse is in die hemel en die reuse self neem die allure van gode aan. Daarby eindig

* Kyk p. 10

FIDESSA in die hemel. Hiermee word FIDESSA egter nie as sprokie gediskwalifiseer nie. Sprokies is bedoel om vir kinders vertel te word en hulle sou hulle nie met 'n nie-aardse ruimte kon vereenselwig nie. FIDESSA is nie vir kinders geskryf nie en kan as 'n kunssprokie beskou word - dit wil sê dit is geskep deur 'n bewuste kunstenaar, die vorm is bewus-esteties en die simboliek is bedag en beperk.

FIDESSA neem 'n aanvang met die beskrywing van die donker woud ('n woud is tipies aan die sprokie) in die maanlig waarin die reusagtige bome oorheers. Geluid is opvallend afwesig en dit lyk asof daar geen lewe in die woud is nie: "Het was alles heel stil, heel licht en heel vochtig. Leefde er niets en bewoog er niets in deze wijde en glanzende nachtdauw, in de glansmist onder de maan?" (136). Om die bouêreldse atmosfeer nog duideliker te laat kristalliseer, hang daar 'n silwer newel van maanlig oor die hele toneel. Van die vroegste tye af is 'n mistieke krag aan die maan toegeskryf, vandaar die maankultusse wat aangetref is in die antieke tyd en Middeleeue en nog steeds aangetref word. Die maan word ook geassosieer met verbeelding en fantasie.

Die enigste geluid word op die weide gehoor waar die nimfe sing en dans en op hulle maanligharp speel. Nimfe is bonatuurlike wese, so ook die eenhoring, saters, bese slange, faune en ander skrikwekkende creature wat die woud bevolk. Deur die spesifieke beskrywing van die woud hang 'n waas van gedemptheid en misterie oor die hele toneel - daarom is dit van betekenis dat die nimfe die weide "de plek van ons zilveren mysterie" (137) noem.

Die personifiëring van die bome as bomenslike atlete (p. 135) en verdoemde titane van heroïese half-goddelikheid (pp. 156 en 157)

versterk die atmosfeer van bonatuurlikheid en misterie. Die metafisiese ruimte kan in FIDESSA dus grootliks met bonatuurlikheid en misterie verbind word.

In die stad van die mense skyn die sonlig verblindend helder; dit wemel van vegtende gepantserde mense en die geraas is oorvloedig. Die atmosfeer van maanligmisterie word vernietig. Die stad wat sonder moeite as 'n Middeleeuse stad herken word, het egter 'n misterie van sy eie. Al die mense dra harnasse wat feitlik ontken dat hulle van vlees en bloed is. Hulle bly almal gesigloos - Sans-Joye ingesluit. Hulle vorm een groot massa van vyandigheid, nie net ten opsigte van mekaar nie maar veral ten opsigte van FIDESSA wie se voorkoms en aard teen hulle 'eties' indruis. Die "ijzeren mense" vertoon nie sulke sterk demoniese eienskappe soos Bagoas in ISKANDER en Vincent in ELINE VERE nie, nogtans verteenwoordig hulle die negatiewe magte in FIDESSA: hulle dwing FIDESSA indirek om haar te laat ompantser, hulle probeer haar later verlei tot afkeurenswaardige optrede en neem haar gevange.

Die smidswinkel van die reuse is naas die hemel die mees bonatuurlike ruimte omdat dit 'n ruimte van skepping van die natuurelemente is. Die hele smidswinkel adem die skepping van dinge sodat met reg van 'n skeppingsruimte gepraat kan word. Interessant is die feit dat die skepper van die wêreld in die Rigveda ('n versameling liedere en gedigte in die heilige Hindoeliteratuur) as 'n smid gesien word. In die lig hiervan is dit van besondere belang dat die Baas in FIDESSA in 'n "halo van arbeidsgoddelijkheid" (169) staan.

FIDESSA staan vrywillig haar plek in die hoër hemelse sfeer af

om saam met Sans-Joye in die sfeer van die Allereerste Rechtdigtheid te verkeer. Afgesien van die atmosfeer van vrede en volmaaktheid, versinnebeeld die ruimte verheerliking.

Die metafisiese ruimte toon 'n styging in verheuenheid vanaf die woud in die maanlig tot die hiernamaale. Die woud en die maanligweide toon 'n karakter van misterie maar byna geen verheuenheid nie - daarvoor is die nimfe te uitgelate en die titaanbome se stryd te fel. Die stad van die mense adem eweneens 'n waas van oorlog en stryd en baie min verheuenheid. Die enigste teken daarvan is Sans-Joye se ontferming oor Fidessa en sy laaste geveg ter wille van die koning. Die siklopesmidswinkel spreek duidelik van 'n verheuenheid nieteenstaande die feit dat die reus menslik voorkom. Dit spruit voort uit die dinge wat daar geskep word op bevel van die Hoogste. Die verheuenheid word tot 'n klimaks gevoer in die hemelse sfere: "En zwiġgend steeds of zij de taal niet kenden, die zij nu moesten spreken, maar hand in hand, met langzamere pas, met de ogen vergroot in zaligheid en bewondering voor het heel edele (eie onderstreping) landschap (...)" (203). Dit word ook 'n "dwaaldaradijs" (204) genoem.

2.2.1.2.2 Vrye ruimtes

Vrye ruimtes oorheers in FIDESSA omdat nimfe kinders van die lug en water is. Daarby pas die vrye ruimtes by Fidessa se ongebondenheid en haar aard as natuurwese. Nadat Sans-Joye haar uit die hande van die mense gered het, bring sy 'n nag in sy kasteel deur maar die nag en die somber kamer is vir haar benouend: "Zij snak te naar buiten, naar lucht, naar water, naar bloemen, naar spel..." (154). Fidessa is bly dat sy die stad die volgende oggend kan verlaat.

Wanneer sy weer binne 'n interieur kom, is sy reeds ompantser en is daar byna geen teken meer van Fidessa die nimf nie. Innerlik het sy ook verander:* nimfe ken geen leed nie - deur haar aanraking met Sans-Joye leer sy dit ken. Nimfe dink nooit en ken geen moegheid nie daarom slaap hulle nie, ten minste nie van moegheid nie. Fidessa leer al hierdie dinge ken deur haar kontak met die wêreld van die mense. Daarom kan sy die ingeperktheid van die burg ter wille van Sans-Joye verdra.

Ruimte speel in FIDESSA 'n minder belangrike rol as in beide ELINE VERE en ISKANDER. Dit hang saam met die feit dat die noodlot in FIDESSA positief is en dat die verloop daarvan nie van milieu of ruimte afhang nie maar geheel en al van Fidessa se wil (kyk Popma 1969:102).

In ELINE VERE word vrye ruimtes feitlik deurgaans met geluk geassosieer. In FIDESSA vorm dit geen definitiewe patroon nie maar word afwisselend met vreugde en smart in verband gebring.

Die maanligweide is vir die nimfe heilig; net hulle weet van die bestaan daarvan. Vir die inkswart woud vol saters is hulle egter bang. Positiewe en negatiewe emosies word dus respektiewelik met die vrye ruimte in verband gebring. Die weide word wel=

* Op p. 82 is genoem dat Fidessa baie min ontwikkeling vertoon. Deur die verandering wat sy ondergaan, ontwikkel sy wel in 'n mate, maar dit is slegs 'n tydelike ontwikkeling want na die apotheose herwin sy haar eerste nimfenatuur. In die geheel van die verhaal gesien vind daar dus min ontwikkeling by Fidessa plaas.

dra die toneel van angs wanneer die nimfe se musiek die Eenhoorn daarheen lok en hy met Fidessa op sy rug vlug. Die heide by die stad van die mense skrik Fidessa welliswaar nie af nie, maar dit is vir haar geheel en al onbekende terrein. Daarbenewens wemel dit van die vegtende "ijzeren mense" wat wél vir haar 'n bedreiging inhou.

Die vryste ruimte van sowel ELINE VERE en ISKANDER kristalliseer in FIDESSA in die ruimte buite die smidswinkel: "En eindelijk trad zij buiten en zag de lucht, - wijd element, klaar van onweer, - boven haar een oneindigheid uitmeten naar verre verten toe, (...), uitspannel van zenith tot nadir, en in de afgrond wentelden verder en verder reusachtige cirkels, spiralen en banen als één machinekamer van ontzaglijkheid: (...)" (173; eie onderstrepings).

Die smidswinkel is onbereikbaar vir mense (p. 168); daarom is dit paslik dat hierdie onmeetlike ruimte in FIDESSA kristalliseer en ook dat sy as kind van die lug en lig dit ervaar. Dié ruimte vergestalt ook die klimaks van positiwiteit: die begin van 'n onbegryplike harmonie.

Die ruimte van die hiernaaks word uitgebeeld as 'n ruimte van buitengewone skoonheid. In dié "heel edele landschap" heers in ooreenstemming met die voorkoms daarvan, volkome harmonie en vrede. Dit kan beskou word as 'n bereiking van die ruimte wat vir Fidessa in die smidswinkel sigbaar was, juis omdat die onbegryplike harmonie wat sy daar kon sien, hier ervaar word. Trou aan die aard van die sprokie eindig FIDESSA op 'n positiewe noot.

2.2.1.2.3 Interieure

Min interieure kristalliseer in FIDESSA uit. Afgesien van die feit dat die beperkte omvang van 'n sprokie nie die visualisering van 'n groot aantal interieure moontlik maak nie, pas dit nie by die persona van Fidessa om 'n 'interieurlewe' te lei nie. Daarom ervaar sy angs wanneer sy die een nag saam met Sans-Joye in sy kasteel moet deurbring: "En de huivering van de nacht, met het spoken der maan, doorangstigde haar voor het eerst, (...) omdat zij niet wist waarom, omdat alles zo vaag was, omdat zij kamersomberheid nooit nog gevoeld had, (...)" (154). Haar tweede werklike verblyf in 'n interieur vind plaas in die gevangenis. Fidessa word dan met vreugde vervul as sy hoor dat die mense haar daarheen wil neem omdat sy sodoende met Sans-Joye herenig kan word.

Interieure word deurgaans met negatiewe aspekte in verband gebring. Die somber nag in Sans-Joye se kasteel bring vir Fidessa angs en sy sien spookbeelde. Na haar ompantsering ontmoet sy 'n ander ridder wat haar saam met hom na 'n kasteel neem. Sy kom in 'n "zeer lange zaal van zuilen" (181) waar 'n atmosfeer van suoele betowering hang, maar die betowering is nie posief van aard nie. In die fort, "opgegeten van oudheid, maar sterk als een stenen onvergankelijkheid; (...)" (188), waarin die gevangenes gewerp word, oorheers benoudheid en verval - weer eens negatiewe aspekte: "Aan ketens geklonken lagen, kruipend van ziekte, op de vochtige grond tal van gevangenen, en zij zuchten, en riepen, en smeekten, en hieven de handen op, en rinkelden met hun ketenen in de vunzige kerkkerduisternis" (109). In die lig hiervan is dit betekenisvol dat die kerkker met 'n "krocht

van de hel" (191) vergelyk word.*

Benedens die klein aantal interieure wat kristalliseer, is die beskrywing wat daarvan gegee word ook fragmentaries. Dit is byvoorbeeld onbekend presies hoe Sans-Joye se kasteel van binne daar uitsien; van die fort word 'n bietjie meer vertel omdat Fidessa en Sans-Joye 'n lang tyd hier deurbring. Van die burg waar Fidessa die towenaar ontmoet, word net vertel dat die saal groot is, met marmerskagte versier met rose (p. 181).

2.2.1.2.4 Ruimte as tipering van persona

Ten opsigte van ELINE VERE het die klem hier op interieure geval omdat die Haagse lewe 'n 'binnenshuis' bestaan is. In FIDESSA geld die teenoorgestelde in 'n groot mate sodat veral die vrye ruimtes tot die kristallisering van die beeld van 'n persona bydra.

In die nag lyk die woud onmeetlik; geen mensgemaakte voorwerpe kom daarin voor nie, dit word ook nêrens omgrens nie. Sprokie=wesens maak die bevolking van die eweneens bonatuurlike woud uit: reusagtige bome wat eens titane was, saters, die eenhoring en veral die nimfe. Die ooreenkoms tussen die nimfe en die beskrywing van hulle weide is selfs woordeliks aan te dui: "Maar vreemde verrassing was - diep-in - een doorzichtiger worden van het inktwoud, waar de bomen verijlden (...) en waar in de maan opblankten bleke abelen, (...) wanneer het maanlicht hangen bleef aan het lover, dat duidelijker dan opzilverde" (135; eie onder=

* "In a great many legends, the Castle of Darkness, inhabited by a 'Black Knight', is symbolic of the abode of Pluto; this is confirmed by Theseus' mythic journey into hell" (Cirlot 1973:39).

strepings).

"Zo teder (eie onderstreping) en heel doorzichtig rezen dan de nevels, en het waas trilde als een spinnewebsluier; (...)" (136).

Vergelyk hierteenoor: "(...) tot plotseling kopjes zich rond= den met stromende haren van zilverglans, en uit de nacht op= dansten zo bevallige ijlgestalten, (...) verrassend van tedere kinderlijkheid (...) de leden zo teer en zo licht en zo luch= tig, zo blank (eie onderstrepings) in het wazen van dauw (...)" (Id.).

Net soos die maanligeweide 'n weerspieëling van die nimfe vorm, vorm die kastele van die mense 'n weerkaatsing van hulle natuur. Fidessa vrees die mense "van vlees en van bloed en misschien wel van steen en ijzer" (143). Die stad met sy "torens en tinnen en muren: lange gekanteelde muren, ronde torens plomp, en spitsen van katedralen..." (Id.) wek eweneens die indruk van onversetlikheid en onvermurfbaarheid. Die kastele word as vesting beskryf (p. 150) - ook die mense dra 'vestings' - hulle harnasse. Ten spyte van die helder sonlig "scheon de stad een ge= vangenis" (150).

Die ooreenkoms tussen mens en stad word in FIOESSA self saamge= vat: "Haar blik ging van de schildknaap, (...) naar de spitsen der kerken, kantelen der huizen en daalde weer neer op de mense. Zilver, ijzer, koper en staal, en de huizen steen" (150-151).

Die ruimte waar die Baas van die reuse sy heerskappy voer, word gekenmerk deur 'n wydsheid en onmeetlikheid; die reus neem Fidessa na 'n punt waar sy sirkels, spirale en bane sien wentel soos in 'n masjienkamer van ontsaglikheid. Dié wydsheid in die ruimte pas by die reuse, veral by die Baas, se enormiteit. Dit is op=

vallend dat alles omtrent die reuse (ook hulle werk), die grense van normaliteit oorskry. Hulle werk by 'n bulderende lied, sweet rol in dik druppels van die Baas af, sy lag klink donderend, die hamers* wat hulle in hulle "zingend razernij" (169) swaai, is swaar.

2.2.2 Kristallisering deur foniese verskynsels

Alhoewel daar in FIDESSA in die geheel minder alliterasie en assonansie as in ELINE VERE en ISKANDER voorkom, kom meer rymwoorde en passasies wat 'n duidelike metriese patroon toon in FIDESSA voor. Hieruit volg dat FIDESSA ryker aan "woordmuziek" is as die ander twee genoemde werke. Die aard van die stof speel vanselfsprekend hier 'n groot rol: as sprokie word die werklikheid in FIDESSA naamlik gekenmerk deur dinge van die fantasie wat die grense van tyd en logika oorskry. Die liriese toonaard van die werk is daarom in volkome harmonie met dit wat uitgebeeld word. Couperus het PSYCHE (ook 'n sprokie) en FIDESSA geskryf na METAMORFOZE wat mens 'n verskanste outobiografie kan noem. Volgens Batten (1936:239) ontvlug Couperus in reaksie op die realisme van werke soos METAMORFOZE en DE BOEKEN DER KLEINE ZIELEN in 'n "taalorgie" na 'n onwerklike wêreld - dit is "ademhalingen in de taal" (Id.:236). Sötemann (1972:140) se opmerking in verband met Couperus se styl is veral op FIDESSA van toepassing:

"Das Werk von Louis Couperus ist in einer Zeit entstanden, in der in den Niederlanden der 'écriture-artiste' ein grosser positiver Wert beigemessen wurde. Couperus schrieb 'Kunstprosa'. Heut=

* 'n Hamer word beskou as "an instrument proper to the smith, endowed with the mystic power of creation" (Cirlot 1973:137).

zutage ist man geneigt, ihm die komplizierten gehobenen Satzkonstruktionen zu verzeihen, weil sein Werk, das in dieser Beziehung zwar der damaligen Mode gegenüber zuviel Konzessionen gemacht hat, im Übrigen aber soviel Qualitäten besitzt, dass Couperus als einer der grossen niederländischen Romanciers betrachtet werden muss".

2.2.2.1 Klankherhaling

2.2.2.1.1 Alliterasie, assonansie en ritme

Klankherhaling blyk in FIDESSA op bepaalde plekke voor te kom: in die beskrywing van die woud en die maanligeweide waar die nimfe verkeer, kom 'n fonies-ritmiese reël soos die volgende meer geredelik voor as byvoorbeeld in die beskrywing van die stad van die mense:

"DE nImfEn dAnstEn, dE nImfEn zOngEn, (...)" (137).

e i e a e e i e o e

Die beklemtoonde vokale ("i", "a" en "o") staan telkens tussen 'n onbeklemtoonde [e] waardeur 'n reëlmatige ritme geskep word om daardeur die dans van die nimfe te laat kristalliseer.

Die alliterasie en assonansie in die volgende sitaat vergestalt die liriese toon in die lied van die nimfe: "(...) en de SAters ZAgen de hArp nooit, wAnt ze Denken, DAT De hArp MAAR MAneschiJn is...!" (137).

Die effek word verder versterk deur die talle rymwoorde in 'n aantal passasies. (Die rymwoorde word tipografies aangedui):

"(...)", de melodie LACHT in de NACHT! Haha...haha... onze ro= zige vingertjes GLIJDEN langs de lUcHTFIJNE DRADEN: we zweven tussen de SNAREN heen en de zomen van onze WADEN WAAIEN tegen de lUcHTkoorden aan... OP, hoger Op, zweven we OP, BOVEN het LOVER

uit..." (137).

Sommige dele toon so 'n sterk ritmies-metriese inslag dat dit in gedigvorm met opvallende klankkooreenkomste geskryf kan word:

"In het maanlicht is ze de weide van de NIMFEN,
die dansen er in de vochtige MISTEN
en van uit de maan DALEN
de klankfijne STRALEN als SNAREN (...)" (158).

Sans-Joye se vermoede dat Fidessa 'n lied sing, bevestig hierdie indruk.

In die volgende sitaat kristalliseer die dans van die nimfe waar=
na Fidessa verwys, deur middel van die ritme:

"Wij dwa/len en/wij la/chēn en zingen/en lok/kēn de/Eenhoorn..."
(147).

Vervolgens word die beweging van die mense op dieselfde manier vergestalt:

"Zij we/zen en gons/den en joel/den en kri/oelden/rondom/
hen heen; (...)" (165).

Dit is nie net die beginklanke (dit wil sê die alliterasie) of binneklanke (dit wil sê die assonansie) wat van belang is nie - eindklanke is van net soveel belang. Dit is ook nie net klanke met klem wat betekenisvol vir die foniese ritmiek is nie, maar ook onderbektlemtoonde klanke, veral as hulle boonop in die eindposisie staan:

"(...) tot de dageraad klaardE
en de morgenklokkEN der kerken

zware klankmassa opdaverdEN
in de lucht bovEN de dakEN
en de mensEN ontwaaktEN, (...)" (155).

Die talle opeenvolgende beklemtoonde sillabes in die volgende sitaat uit ISKANDER vergestalt die geweld van die wind:

"(...): de geweldige wind woei zijn woorden weg" (Couperus 1969:56), of: "(...) melodieuS Suisden Zijne ParZische klanken: Zóó waren Zij niet na te Zeggen..." (Id.:84).

2.2.2.1.2 Vergestaltung van die woordbetekenis deur klankherhaling

Soos in die geval van ELINE VERE (kyk 2.1.2.1.2) word dít wat op semantiese vlak tot uitdrukking kom ook deur die klankherhaling oorgedra. Op hierdie wyse verkry die woordbetekenis 'n 'meervlak= kigheid'. Die volgende passasie illustreer op welke wyse die klankherhaling sowel as die ritme ter ondersteuning van die woord= betekenis dien:

"(...), tÓt de/ dÁge/rÁÁd klÁAr/de en/ de mÓr/genkLÓk/kén der/ kérken/ zwÁre/ klÁnkMÁs/sÁ Óp/dÁver/den (...)" (155).

Deur die herhaling van die 'swaar' vokale en die beklemtoonde sillabes word 'n 'swaar, dawerende' ritme geskep sodat die geluid vir die leser hoorbaar word.

In die volgende sitaat kristalliseer die swaar atmosfeer wat in die stad heers deur die herhaling van die 'swaar' vokale:

"De nAcht zOnk Over de zwAAr slÁpende stAd" (166). Ook: "(...); (de) DOnDer RÓmmelDe zwAAR en OReigenD, (...)" (168). Dié klanke klink duidelik ook swaar en dreigend. Boonop is die konsonante in 'n bepaalde patroon gerangskik waardeur die vers fonies-rit=

mies gemaak word:

d-d-r, r-d-r, d-r-d

2 x d, 2 x r, 2 x d = d-r-d vorm ook die spieëlbeeld van r-d-r.

Dieselfde klanke word gekonsentreerd in "dondderrommelende" (169) aangetref.

2.2.3 Kristallisering deur ander taalverskynsels

2.2.3.1 Woordherhaling

Couperus maak in FIDESSA ten volle van die mag van herhaling gebruik. Die volgende sitaat illustreer duidelik watter uitwerking herhaling kan hê: "De nimfen dansten, de nimfen zongen, (...).

De nimfen (eie onderstrepings) zongen en dansten" (137). Deur middel van die herhaling in die eerste reël word "dansten" en "zongen" geïsoleer en sodoende word beide woorde beklemtoon; albei is op hierdie wyse fokuspunte. In die tweede reël ontbreek die herhaling en word "zongen" en "dansten" deur die voegwoord geskei. Slegs "zongen" staan nou in fokus en die bepaalde psigologiese effek wat in die eerste reël bereik is, gaan verlore.

Soos in ELINE VERE en ISKANDER is die woordherhalings in FIDESSA talryk. Wanneer sekere woorde direk na mekaar of nie ver uit mekaar herhaal word nie, verkry dit dikwels die karakter van 'n inkantasië: "(...): ween niet meer, klaag niet meer, (...): treur niet meer, weet toch blijde nimfen, weet (eie onderstrepings) blij in je leven van muziek en van licht..." (193 - 194). Dieselfde geld in die volgende geval waar die herhaling van "tembaar" en "maagd" as 't ware besuerend werk: "Haar heugde, dat hij wel tembaar was, tembaar door een maagd... Maagd was zij... Haar heugde, dat hij wel tembaar was, tembaar door een maagd,

(sie onderstrepings) die trouw was..." (141).

Woordherhaling dien ook om h bepaalde emosie te laat kristalliseer. Deur die herhaling van "ijlde" (en ook via die betekenis van die woord) word Fidessa se angs terwyl die Eenhoorn met haar vlug, byna voelbaar sodat mens hier van empatie kan praat: "Maar hij ijlde voort. (...) Hij ijlde voort. De nimfen, verschrikt, ijlden (sie onderstrepings) mede, (...)" (140).

Parallele kumulاسie (kyk p. 46) kom nie tussen FIDESSA en ELINE VERE of ISKANDER tot stand soos tussen ELINE VERE en ISKANDER nie. Dit is die gevolg van die groot verskil in stof van die verskil=lende werke. Binne FIDESSA self word dit wel aangetref, veral in die variasie "blank"- "wit". "Blank" en "wit" word gebruik ten op=sigte van Fidessa sowel as die Eenhoorn; soms word die woorde al=leen gebruik en soms in samestellings met ander adjektiewe wat dien as modifisering van "blank" of "wit". Die Eenhoorn word aanvanklik beskryf as h "blanke vlak" (138). Later word na sy pels verwys as "sneeuwblank" (138, 139, 204, 205), en as "blank=zijden" (pels) (140, 183). Sy nek word h enkele keer as "slank=blank" (184) en sy horing as "ivoorblank" (206) beskryf. Fidessa word h paar keer ook bloot as "blank" (143, 145, 171) beskryf maar word telkens nader omskryf en gespesifiseer sodat h meer gedetailleerde beeld van haar (en ook van die Eenhoorn) verkry word: "schuimblank" (140). "Schuimwit" (143, 144) kom voor as h variant van "schuimblank".

Die gepantserde mense of geharnaste mense word soms ook "ysterge=penster" genoem. Daardeur word iets van die kwaliteit van yster aan hulle oorgedra. Dié indruk word versterk deur die "harnas=onbuigzaamheid" (157) van hulle optrede.

Kumulاسie kom tot stand deur die herhaling van sekere motiefwoorde, veral ten opsigte van die onderskeie personae. In FIDESSA word minder woordmotiewe aangetref as in ELINE VERE en ISKANDER bloot omdat die omvang van FIDESSA nie 'n groot verskeidenheid woordmotiewe - wat 'n veelvlakkige persona impliseer - toelaat nie en ook omdat die personae vir die doel van die sprokie nie so geskakeerd soos in ELINE VERE is en hoef te wees nie.

Woordmotiewe ten opsigte van Fidessa is dié wat reeds vorentoe genoem is, naamlik "blank" en "wit" en hulle verskillende variante, asook "fijn", "glans", "schitterde", "teer" en "naakt". Al die woorde teken Fidessa as vrye natuurwese. Nadat sy haar laat ompantser het, (dit vorm 'n epiese stolling) word ander woordmotiewe op haar van toepassing: "verguld-zilver" en "zilververguld" en alle ander woorde wat met haar harnas verband hou, soos "zilvergeleed" (182), "metalene vingertjes" (180), "gemaliiede hand" (189). Nadat die apoteose plaasgevind het (die laaste epiese stolling), word die eerste aantal woordmotiewe (behalwe "naakt") nie eksplisiet genoem nie, maar dit blyk dat Fidessa weer soos vroeër daar uitsien: "Maar zij voelde zich aan, verlucht, verlost, licht van adem, of zij voor het eerst weer na lange tijd ademen kon een pure lucht, gouden zuurstof van levensweldadigheid, (...)" (202). Fidessa se noodlot word dus onder andere soos in Eline se geval, ook uitgewerk deur die woordmotiewe.

Ten opsigte van die mense (ook Sans-Joye) domineer die herhaling van hoofsaaklik "gepantserde"/"geharnaste", "ijzer" en "zilver" (laasgenoemde het veral betrekking op Sans-Joye). Die rol van "zilver" as kleur word onder 2.2.5.2 nader bespreek. Dié enkele woorde is voldoende om die mense te tipeer - die doel van FIDESSA is nie om komplekse personae op te roep nie, maar om hulle te

laat kristalliseer as "ruwheid van ijzer en kracht" (145).

Sans-Joye se noodlot kristalliseer by wyse van 'n enkele motief, naamlik "lachen"/"glimlachen". Die silwer ridder lag dikwels, hoewel dit as gevolg van die beklemtoning van sy weemoedoë 'n ver= troebelde lag is. "Lachen"/"glimlachen" word progressief inten= ser: wanneer Fidessa hom vir die eerste keer ontmoet, is dit slegs sy oë wat glimlag (p. 146). Sy betower hom op 'n vreemde manier sodat sy toegeneëtheid jeens haar toeneem; die "glimlach" van vroeër verander nou in 'n lag (pp. 148, 149). Fidessa kan eg= ter nie by hom bly nie - weer eens word dit in sy lag weerspieël: "Zijn weemoedogen (eie onderstreping) lachten noch" (158). Om Fidessa "lijdt mijn meester [Sans-Joye] ellende, smart..." (186) en word in die gevangenis gewerp. Sy lag is dan opvallend afwesig. Eers wanneer Fidessa hom oorreed om aan die koning se versoek te voldoen en te gaan veg, verskyn sy lag weer (p. 198). Die lagmotief bereik sy klimaks in die reus se "donderende lach" (169). Op hierdie wyse word die parallelle kumulاسie tot 'n kli= maks gevoer.

Ruimtelike woordmotiewe het grootliks betrekking op die vrye ruim= tes en veral op die woud. Die bome wat in die woud groei, blyk nie gewone bome te wees nie; Fidessa vertel aan Sans-Joye dat hulle eens op 'n tyd titane was. Die woudbevolking is saamgestel uit sprokiewesens (kyk p. 93) wat die nimfe afskrik. Alles in die woud oorskry dus die perke van normaliteit. Om hierby aan te pas is die duisternis wat snags oor die woud hang 'n "opake duis= ternis" (135). "Opake duisternis" kan beskou word as die ver= samelterm vir al die ander 'duisternisterme' wat in FIDESSA voor= kom en wat op hulle beurt weer almal die term "inkt" bevat. Die "inkt van het woud" (142) word saamgestel tot "inktwoud" (135,

102

138, 141, 154, 184, 179, 193, 200, 203) en word só dikwels herhaal dat mens feitlik van die "Inktwoud" kan praat. "Inkt" dien ten opsigte van die volgende woorde as intensieverder: "inktscha=duwen" (135, 138) "inktzwart" (138), "inktnacht" (140), "inktdui=sternis" (141). Hieruit blyk dat dieselfde proses wat by "blank" en "wit" plaasgevind het, hom met betrekking tot "inkt" voltrek het. Sötemann (1966:118) veruys daarna as die eenheid in die verskeidenheid en die verskeidenheid in die eenheid.

'n Ander baie opvallende motief is dié van die maan (kyk die vorige opmerkings op p. 87 oor die maan as 'n ruimtelike verskynsel). Die maan se karakter word beskou as vroulik; in FIDESSA word die maan by uitstek met die nimfe geassosieer. Hulle dans op die maanlig=weide, en slegs in die nag, hulle harp se snare is maanligstrale; daar word na hulle musiek verwys as "manemuziek" (139), trouens die nimfe se helse lewe bestaan feitlik net uit spel in die maan=skyn. Die maan kan byna as Fidessa se begeleier gesien word; dit is opvallend hoe min die son en sonskyn in FIDESSA genoem word.

Aansluitend en aanvullend hierby is die verband wat tussen die maan en die nag gelê word; ook laasgenoemde word as vroulik beskou en waar die nag gewoonlik met die dood geassosieer word, vergestalt dit in FIDESSA juis lewe: "(...), en uit de nacht op= dansten zo bevallige ijlgestalten, dat zij niet schimmen bleken maar leven, (...): haar dans was één lach, (...) of haar bestaan was niet meer dan dit huppelend bewegen, (...)" (136; eie onder=strepings).

Die maan se simboliek vertoon dikwels 'n ambivalensie: dit kan beide gevaar inhou en beskermend wees. Beide aspekte kom in FIDESSA voor. Die woud hou vir die nimfe bedreiging in omdat dit

vol saters, reusagtige paddas, orgideë wat half plant en half reptiel en ander skrikwekkende dinge is. Op die weide is hulle egter veilig want net hulle weet van die bestaan daarvan. Fides= sa bring 'n nag in Sans-Joye se kasteel deur maar die kamer met sy "huizenpikdonkerte" (154) vervul haar met angs. In teenstelling met die heldere maanlig van die weide, skep dit nou vir haar angs: "De maan spookte, dezelfde (eie onderstreping) maan, die melo= disch in harpstralen daalde op die weide: (...)" (154). Die maan kry toenemend 'n negatiewe konnotasie: die Eenhoorn voer Fidessa ná haar ompantsering terug na die maanligweide en hardloop deur die maanligharp. Sy speel die bekende nimfelied daarop; hulle herken haar maar verstaan nie wat gebeur nie: "En de nimfen, bang voor het raadsel, dat zij in de manenacht hadden gezien, voor het gepantserde spook, dat zij zich niet konden verklaren, slopen koud en huiverend bij elkaar neer, omhelsden elkander heel angstig en weenden de hele nacht, terwijl in het dagen van de dauwende morgen haar hemelharp verbleekte..." (185; eie onderstreping).

Terwyl Fidessa saam met Sans-Joye in die gevangenis is, verskyn die ander nimfe op 'n keer in die maanlig, maar hulle dans nie: "(...), al dansten zij niet, al hielden zij stil in elkaar zich om= strengeld, (...) haar zusters, die weenden en wrongen de handen, (...)" (192). Die nimfe self verbind die maan met hulle smart: "Stolden het maanlicht door eenhoorn-toverkracht om je arme nim= feleden? Kom terug, Fidessa, o kom terug, alle vreugd is voor= bij, wij dansen nooit meer, de maanharp is stom, en bang zijn wij om te leven!" (193).

Omdat die maan ook met verbeelding en fantasie geassosieer word, is dit hoogs funksioneel dat die rol daarvan in FIDESSA beklem=

toon word.

2.2.3.2 Vergelykings en metafore

Soos reeds genoem is die vergelykings wat in ELINE VERE voorkom konvensioneel van aard (kyk p. 49). Dieselfde geld ten opsigte van dié in ISKANDER: "(...), drie dagen her, had Alexandros aan den boord van den Kydnos, die klaar als kristal (eie onderstrepings) vloeit door de stad, zich laat verlokken in het water te springen" (Couperus 1969:15). Of: "De roode gloed der toortsen en lampe=luchters was als een weërschijn van brand en bloed" (Id.:334; eie onderstrepings).

Daarenteen vertoon 'n aantal vergelykings in FIDESSA 'n oorspronklikheid wat dadelik opval en grootliks tot kristallisering (in die besonder visualisering) meewerk: "(...) en heur Fidessa se 7 haren stroomden wijd-uit als een vlag van zilverblond" (140; eie onderstrepings). Ook: "Zij was bij die reuzen zo klein en zo teder, (...) en omvloed van haar lange vrouweharen, waarin zij stond als in gouden nis" (170; eie onderstrepings). Of: "Zij zag in de lucht een paleis van brillant, schitterend als feeënwonino" (177; eie onderstrepings). Uit hierdie paar vergelykings blyk dit duidelik dat die tipe dinge wat met mekaar vergelyk word, paslik is ten opsigte van die sprokiewerklikheid van FIDESSA. Eline se hare word nooit met 'n vlag vergelyk nie, ook nie met 'n nis nie - so 'n tipe vergelyking pas nie by die realisme van ELINE VERE nie.

Wanneer die gepantserde mense Fidessa op die heide ontdek, storm hulle met gestrekte lans op haar af. Sy skrik op "als een duif en keerde zich om en vluchtte, (...)" (145). Volgens Van Hemel-donck (1977:143) is Couperus ten opsigte hiervan deur die Ilias en

Aeneïs beïnvloed. Hy noem dat dié vergelyking drie maal by Couperus voorkom: in ORCHIDEEËN, WILLISWINDE en LEGENDE, MYTHE EN FANTAZIE.* Die voorbeeld uit FIDESSA is klaarblyklik oor die hoof gesien.

Vergelykings bevat soms 'n element van oordrywing. Wanneer dinge uit die romanwerklikheid self met mekaar vergelyk word, word die moontlikheid tot oordrywing uitgeskakel omdat reeds gegewe dinge met mekaar vergelyk word: "In die donkere gang een vergrotende vlak, bleek als de maan, (...)" (155; eie onderstrepings). Van tevore (p. 154) is reeds genoem dat die maan bleek is en dat dit spook - op hierdie wyse verkry die vergrotende vlak 'n angswekender kwaliteit as wat dit die geval sou wees in 'n vergelyking tussen die vergrotende vlak en byvoorbeeld 'n bleek son.

Die vergelykings in FIDESSA vorm dieselfde patroon as in ELINE VERE en ISKANDER ten opsigte van die aard van dinge wat met mekaar vergelyk word: die vergelyking tussen konkrete dinge: "(...) en die ene nimf tussen hen ontwaakte met hen, haar éne wang rood als een rijpe vrucht" (155; eie onderstreping), of tussen abstrakte dinge: "(...) en zonder liefde en zonder leed: die vreemde dingen als weerklank van muziek, (...)" (157; eie onderstrepings), asook iets konkreets en abstraks: "Een gevaar dreigde over de Stad, als een sombere wolk, (...)" (188; eie onderstrepings). Die effek wat bereik word is dieselfde as in ELINE VERE en ISKANDER (kyk pp. 49 - 50).

* In ORCHIDEEËN kom dit voor in "De gravinne van Salisbury", in WILLISWINDE in "Williswinde" en in LEGENDE, MYTHE EN FANTAZIE in "Elyata"; in laasgenoemde geval word die vroue slegs met deurweekte voëls vergelyk.

h Metafoor werk kristalliserend omdat die eienskappe van een entiteit op h ander oorgedra word; die een beeld dien sodoende as omskrywing van die ander: "(...) en één van haar wierp zich om zijn hals met haar blanke leliënarmen, (...)" (140; eie onderstreping). Dié metafoor verkry h verdere dimensie wanneer in gedagte gehou word dat die lelie die embleem van suiwerheid is.

Metafore dien ook as personeringsmiddel, soos in die volgende geval: " - ... Wat zegt zij? mompelden de ijzeren mensen" (146; eie onderstreping). Oppervlakkig beskou verwys "ijzeren" na hulle harnaste, maar na gelang die mense se personae deur die gebeure kristalliseer, blyk dit dat "ijzeren" ook op hulle innerlike van toepassing is - die mense en hulle pantsers is volkome gelyk aan mekaar.

2.2.3.3 Kontraste

Betreklik min woordkontraste kom in FIDESSA voor; soos in die geval van ELINE VERE kom die meeste antiteses op subtieler wyse tot stand. Enkele woordkontraste soos die volgende word wel aangestref: "Zij voelde zich eensklaps alleen en onveilig, (...) zo broos tegen de geharnaste (eie onderstreping) mensen aan, (...)" (149).

Die grootste kontras word aangetref tussen Fidessa soos sy as nimf daar uitsien en Fidessa soos sy as 'mens' daar uitsien. In hierdie opsig toon sy dus h ooreenkoms met Eline en Alexandros. Die verskil is dat Fidessa weer terugkeer tot haar nimfenatuur terwyl dit by Eline en Alexandros h noodlottige onomkeerbare verandering is. As nimf ken Fidessa geen smart nie, ook nie moegheid en mymering nie. Sy leer al hierdie dinge ken in haar aanraking met die "ijzeren mensen": " - Heb je leed, Fidessa...?"

Zij knikte van ja.

- En ik dacht, dat je nooit leed had?" (161).

" - Heb ik je het leed geleerd?"

Zij knikte van ja..." (162).

Fidessa self skryf haar verandering toe aan haar kontak met die mense: "Maar anders ben ik geworden, omdat ik een poze geweest ben tussen de gepantserde mense" (171). Sy leer spoedig mensemoegheid ken: na haar ompantsering kan sy nie meer sweef nie en moet met 'n ander weg van die smidswinkel vertrek as waarmee sy gekom het. 'n Ridder neem haar na 'n kasteel waar sy kan rus, maar "trots haar mense-moegheid (eie onderstreping) sliep zij niet in" (180).

Fidessa moet vir 'n paar mense vlug maar die eenhoring kom tot haar redding. Eers hardloop hy met haar na die maanligweide en los haar daarna, soos vroeër, op die pers heide. Die vorige keer was die plek vir haar onbekend en was sy as nimf uiters opvallend. Nou loop sy oor die heide na die stad toe en gaan deur 'n poort die strate in: "Zij kende de weg" (185). Nou skenk niemand spesifiek aandag aan haar nie omdat sy nie van die ander mense verskil nie. Juis haar ooreenkoms met die ander mense bewerkstellig die kontras in gebeure. Nadat sy en Sans-Joye in die hemelse sfere opgeneem is, word Fidessa weer 'n nimf - hierdie keer is dit nie sy wat aan Sans-Joye gelyk moet word nie, maar hy aan haar: "(...) in een waasgezicht, dat ijler en ijler werd tot hij niets meer zag en bewust zich werd naakt te zijn, Dijntserloos, met alleen om zijn krachtige leden het alleredelste maliënhemd van onaardse metaal, (...) dat niet wegen zou, als maliën door nimfen (eie onderstreping) gewerkt (...)" (202 - 203).

Kontraswerking in FIDESSA het grootliks betrekking op die persone: nie net Fidessa staan in kontras tot haarself nie, maar ook Sans-Joye. Hy verander uiterlik nie deur die verloop van die verhaal nie; slegs na sy opneming in die hemelse sfere kom die antitese na vore (kyk bostaande sitaat). Innerlik staan hy egter teen die einde van Fidessa in kontras met homself soos dit geïllustreer word deur die lagmotief (kyk p. 102).

Die voorkoms van die eenhoring bly dwarsdeur FIDESSA onveranderd. Die verandering wat by hom plaasvind, geskied innerlik. Met die aanvang van die verhaal, word die Eenhoorn geskets as 'n senuweeagtige dier vir wie Fidessa vrees koester omdat hy met haar weghardloop. Later red hy haar uit die hande van 'n paar mense en Fidessa voel dat haar vrees vir hom in liefde verander. Aan die einde blyk dit ook die Eenhoorn se houding te wees: "(...); Fidessa zag die Eenhoorn terug: het edele dier hinnikte blij; (...) het streeelde zijn kop teen haar zijde aan, het duwde zijn hoorn speels in heur hand, (...)" (204).

Die ruimtelike antitese word tussen die woud en die stad gevorm. In die woud heers daar 'n sekere rustigheid terwyl die stad van die mense deur oorlog oorheers word - die enigste ooreenkoms tussen die woud en die stad is dat die boomtitane ook 'n stryd voer, maar hulle stryd is nie teen mekaar nie. Die stad hoort tot 'n groter werklikheid van realisme (soos wat dit in die sprokie tot stand kom) as die woud - die maan en die son speel geensins 'n klein rol hierin nie. Die maan hul dinge in 'n onsekere waas omdat dit dinge maar half verlig; die son verhul niks.

2.2.3.4 'Couperiaanse' woordsamestellings

FIDESSA is ryk aan woordsamestellings wat kenmerkend is van Couperus se styl: ISKANDER besit slegs 'n geringe aantal en ELINE VERE geen van hierdie soort woordskeppings nie. ELINE VERE is Couperus se eerstelingroman en dit is dus heeltemal verstaanbaar dat talle dinge wat in sy latere werke voorkom, in ELINE VERE ontbreek. ISKANDER is egter sy laaste roman en mens sou verwag om baie meer van hierdie samestellings aan te tref as wat die geval is. Couperus se werke van realisme vertoon egter in 'n baie mindere mate karakteristieke taaleienaardighede as die werke waar in die fantasie 'n groot rol speel.

Woordsamestellings soos "geluidfijn" (137), "klaterlach" (140), "wisselblikkerden" (144) is ongewone woorde en daarom opvallend. Baie hiervan is verbloemde vergelykings wat méewerk tot kristallisering. "Geluidfijn" sê in werklikheid "fijn als geluid", maar deur daarvan 'n samestelling te maak, word die element van die vergelyking uitgeskakel en die indruk nie geskep dat een aspek 'n ander naboots of daaraan herinner nie. "Klaterlach" bevat 'n klanknabootsende kwaliteit, omdat "k" 'n klank is met 'n hardheid daarin. Deur Fidessa se lag 'n "klaterlach" in plaas van 'n "schatlach" te noem, verkry dit 'n bykomende hardheid. Omdat "klaterlach" klanknabootsend werk, vind kristallisering baie maklik plaas - Fidessa se lag word feitlik hoorbaar gemaak. Kyk verder pp. 154, 156, 158, 170, 178, 184.

2.2.4 Kristallisering deur punktuasie

Couperus se gesteldheid op die gebruik van leestekens in sy werk, blyk uit een van die feuilletons wat hy gereeld vir "Het Vaderland" geskryf het: "Komma's. Vergeet nooit, Jan, als je weer

schrijven gaat, dat komma's je halve stijl maken" (Couperus 1975a:570).

Anders as in ELINE VERE (en ISKANDER) word die punktuasie in FIDESSA nie só oorvloedig gebruik dat dit hinderlik is en die leesritme versteur nie (kyk p. 55). In FIDESSA is die styl oor die algemeen vloeiender van aard. Dit spruit weer eens voort uit die algemene toonaard en tipe van die verhaal.

2.2.4.1 Interpunksie

Soos in die geval van ELINE VERE en ISKANDER toon Couperus in FIDESSA ook 'n voorkeur vir parataksis. Hierdeur word sake van mekaar geïsoleer sodat elkeen ewe veel klem ontvang. In die volgende sitaat word elkeen van die Eenhoorn se handelinge paratakties van mekaar geskei en sodoende in dieselfde mate beklemtoon; sy onsekerheid blyk dus baie duidelik: "Overmoediger werden de nimfen, ze drongen in dichte kring om hem heen; een ogenblik stond hij trillende stil; toen rende hij als om zichzelf rond, en de nimfen, verschrikt, deinsden terug, deinsden terug en lachten..." (139).

Parataksis vergestalt die kompleksiteit van dinge. In plaas daarvan dat van voegwoorde gebruik gemaak word, word sake naas mekaar gestel sodat elke voorwerp met dieselfde helderheid waargeneem word - geeneen vervaag in die agtergrond nie: "Hij geleidde haar aan de hand in een zaal, hoog en somber; tapijtwerk aan de muren; zilveren schenkgerei op dressoor" (151).

Bepaalde effekte word bereik deur middel van dié naasmekaarstelling van aspekte. In die meerderheid van gevalle word 'n bepaalde emosie beklemtoon; die reeds genoemde onsekerheid van die Eenhoorn, die bedreiging van die mense se bedrywighede (p. 153), Fi=

dessa se doelloosheid (p. 187).

Uit bogenoemde aantal voorbeelde en opmerkings behoort dit duidelik te wees dat die interpunksie in FIDESSA dieselfde funksie vervul as in ELINE VERE en ISKANDER. Daarom dien dit geen doel om verdere voorbeelde te siteer nie.

2.2.4.2 Ellipse

Ellipsgebruik vorm 'n patroon in ELINE VERE, ISKANDER en FIDESSA. Wat met betrekking tot eersgenoemde twee romans gegeld het, geld ook ten opsigte van FIDESSA.

Die hoofdoel met die gebruik van die ellipse is die kristallisering van emosie en handeling. Dit word egter dikwels gebruik om 'n onvoltooide gedagte aan te dui. Gevolglik word dit aan die leser oorgelaat om die betrokke gedagte te voltooi en sodoende word die spanningslyn van die verhaal versterk. Daar is egter geen moontlikheid tot 'n foutiewe interpretasie nie omdat die konteks die res van die idee duidelik maak: "Zij snikte.

- Waarom, zeg mij, Fidessa... [hoekom jij huilt_]" (161). Verder:

" - Ik zal het je smeden. Maar je hoeft het niet om. Misschien, als het af is...

- Wat dan?

- Zal je niet willen het om je leedjes hebben. Misschien, eer het af is...

- Wat dan?

- Zal je houden van mij!" (175).

In bostaande geval voltooi die reus talkens self sy gedagte. Deur dit eers onvoltooid te laat, word 'n onderbrokenheid verkry

wat die reus se mymering - mens sou dit byna sluheid wou noem - vergestalt.

2.2.4.2.1 Emosie

Waar ellipse meewerk tot die kristallisering van emosie, verhoog dit die intensiteit daarvan omdat ellipse gebruik word om 'n sekere spanning te laat ontstaan: "Zij verwachtte - zij wist niet juist wat - ruwheid van ijzer en kracht, en dan het zwart... de dood..." (145). Deur middel van die punktuasie word Fidessa se vrees byna voelbaar gemaak. As die ellipse sou ontbreek, sou daar 'n groter soberheid en onbetrokkenheid aan die woorde verleen word; vanuit Fidessa se standpunt beskou, is haar vrees egter heftig, en deur die ellipse word iets daarvan aan die leser oorgedra sodat haar standpunt deur hom gedeel word.

Meer as een emosie kan gelyktydig deur ellipse oorgedra word:

"Zij dacht aan haar zusteren, en een heimweg naar ruimte omving haar. Zij hief zich aan het venster op, zij zag in de straat, somber tussen de sombere (eie onderstrepings) huizen, wier tinnen kartelden tegen de nacht..." (153). 'n Trilling van Fidessa se heimwee huiwer nog na - iets daarvan word oorgedra deur die leesetekens. Terselfdertyd word die somberheid van die stad meegeedeel - só duidelik dat dit byna hoorbaar én voelbaar word.

Die emosie waarmee woorde geuit word, word nie altyd eksplisiet meegeedeel nie (kyk p. 60). Dit word dus aan die leser oorgelaat om 'n betrokke emosie daaraan te koppel. Uit die konteks is dit egter duidelik watter gevoel daarmee verbind word: " - Het kan niet, Fidessa. Vaarwel..."

Hij reed weg, hij draafde weg" (165). Gewoonlik word 'n negatiewe konnotasie aan die woord "vaarwel" geheg; net op grond daarvan

blyk Sans-Joye se spyt dat hy Fidessa moet agterlaat. Dié indruk word verder versterk deur die ouktoriële verteller se mededeling dat Sans-Joye wegry, wegdraf, sodat hy nie tóg van plan verander en die nimf met hom saamneem nie.

Soms word verskeie tegnieke (waaronder ellipse), in samehang met mekaar gebruik by die kristallisering van 'n bepaalde emosie. Daardeur word die intensiteit van die gevoel beklemtoon. In die volgende geval is gebruik gemaak van woordherhaling, ellipse en uitroeptekens wat deur hulle vermenigvuldiging uiting gee aan die stygende emosionele waarde en dit tot 'n klimaks voer:

" - Ompantser mij...! smeekte zij.

(...)

- Ompantser me...!!

(...)

- Ompantser me!!! vroeg zij, wenend en lachend" (174).

Die ooreenkoms in punktuasietegnieke tussen ELINE VERE, ISKAN- DER en FIDESSA toon duidelik dat Couperus se werke nie net op sigself 'n hegte eenheid vorm nie, maar ook ten opsigte van mekaar. Dit dra verder by tot die bevestiging van 'n tipiese Couperus-styl.

2.2.4.2.2 Optrede

Net soos in die geval van die emosiekristallisering deur die ellipse, word daar nie altyd vertel watter spesifieke handeling of optrede met bepaalde uitings gepaard gaan nie. Uit die inhoud van wat gesê word, blyk dit egter dat een of ander handeling wel plaasvind: " - Vaarwel, Fidessa..." (178). Die ellipse dien hier om die reus se veronderstelde afskeidsgebaar te laat

kristalliseer. Handeling (optrede) kan slegs deur ellipse veronderstel word waar dialoog plaasvind - waar die ouktoriële verteller aan die woord is, word dit direk meegedeel en beskryf (kyk p. 61).

Ellipse dien nie net om die handeling van die persoon te vergeestalt nie, maar ook om afstand te laat kristalliseer: "(...) en zij zou langzaam de stroom afgaan, (...) tot de zee of tot heel nieuwe oorden, verre bloemparadijzen, daarqinds, daarqinds..." (157; eis onderstreping). In hierdie geval word die afstand, die verte, visueel gemaak; dit dien as kristallisering van die ruimtelike 'handeling'. Die herhaling van "daarqinds" dra ook hiertoe by.

Deur ellipse word ook geestelike aktiwiteite oorgedra; dit word byna visueel gemaak, dit wil sê h mens kan aanneem dat h uiterlike reaksie of handeling volg op h innerlike handeling: "De nacht zank over de zwaar slapende stad. Toen maakte Fidesa zich op..." (166). Sy neem afskeid van Sans-Joye as reaksie op haar besluit, dit is die geestelike handeling of aktiwiteit wat dit voorafgegaan het.

2.2.5 Kristallisering deur leserinterpretasie*

2.2.5.1 Noodlot

2.2.5.1.1 Noodlotsverloop

Die noodlotsverloop in FIDESSA kan as positief beskou word - dit is "een aanbiddeijk noodlot met een keten van allerliefste ongebeurlijkheden" (192). Dieselfde noodlotsverloop word in DE VER=

* Kyk pp. 62 en 147).

LIEFDE EZEL en HET ZWEVENDE SCHAAKBORD aangetref. In hierdie opsig verskil dit egter grootliks van ELINE VERE en ISKANDER (dit verskil trouens radikaal met die grootste deel van Couperus se oeuvre) omdat die noodlot in dié twee romans as 'n hellende pad voorgestel word.

Ook die noodlotsingesteldheid in FIDESSA verskil van dié van ELINE VERE en ISKANDER. Fidessa beskik self oor haar noodlot, sy is in volle beheer van die gebeure, selfs na die dood. Popma (1968: 102) beskou dit as 'n heidense element. Eline en Alexandros daarenteen, word beheer deur magte buite hulleself. Dit lyk aanvanklik of Fidessa deur die noodlot beheer word wanneer die Eenhoorn met haar weghardloop en sy hom nie kan tem nie. Die teendeel blyk gou wanneer sy - teen die 'etiese' van die mense in - besluit dat sy by Sans-Joye wil bly. Sy gee toe aan die indirekte eis van die mense om haar te laat ompantser: "Vrije wil* is het, dat ik pantser draag (...)" (193). Hulle (die mense) besluit dat, hoewel hulle haar nie ken nie, sy "een spion moet () zijn" (188). Derhalwe ontvang sy die behandeling wat alle spioene ontvang: "-Gooi haar neer in het diepste gevang!" (188). Fidessa laat haar dit welgeval; nie omdat sy soos Eline magteloos staan en geen krag tot verzet het nie, maar omdat sy graag in die gevangenis wil wees waar Sans-Joye is. Na die ridder se dood pleeg sy uit eie beweging selfmoord om permanent met Sans-Joye hereinig te word. Ook hier besluit Fidessa self oor haar lot: sy staan haar

* Fidessa beskou die dra van die pantser as vrye wil; dit is vrye wil in dié sin dat sy die subtiele eis van die mense kan verontagsaam en terugkeer na haar vroeëre nimf bestaan.

plek in die hoër sferes af om saam met Sans-Joye in die sfeer van die Allereerste Rechvaardigheid te verkeer. Sy word net deur één mag gedikteer: "(...) tot zij hem naderde, (...) en eensklaps sprak het allereerste woord in haar nieuwe taal, haar ingeblazen door haar trouw en haar liefde" (205; eis onderstreping).

2.2.5.1.2 Noodlotsbewustheid

Soos in ELINE VERE en ISKANDER neem die noodlotsbewustheid in FIDESSA deur die loop van die verhaal toe. Die noodlot word betreklik vroeg eksplisiet genoem: "(...) en nu als door noodlot gedrongen, gingen zijn handen de hare tegemoet, en voor hij zichzelf bewust was, tilde hij haar voor op zijn zaâl" (149). Die noodlot dien dus as verduideliking vir sy ongemotiveerde handeling. Daarna word dit laat in die verhaal eers weer genoem (nadat Fidessa deur die mense agtervolg is en deur die Eenhoorn gered word): "Was de Eenhoorn haar dan niet een noodlot geweest van de tederste, onmisbaarste innigheid?" (184). Hiervandaan word daar dikwels na die noodlot verwys deur òf die ouktoriële verteller òf deur Fidessa: "-Allerliefst noodlot, murmelde zij" (189). Verder pp. 189, 190, 192, 196.

Hoewel die hoofnoodlotsverwysings (van p. 184 af) op 'n laat stadium in die verhaal voorkom, is dit tog van die begin af aanwesig in die Eenhoorn se nuuskierigheid omtrent die musiek wat hy hoor, Fidessa se impulsiwiteit om op die Eenhoorn se rug te spring en hom te probeer tem;* dit is egter vrugtelos en hy los haar op

* Jacob van Maerlant vertel in sy NATUREN BLOEME, na aanleiding van 'n Latynse bron, hoe die eenhoring getem kon word:

die pers heide by die stad van die mense. Sy word daar ontdek en Sans-Joye red haar van die bedreiging van die ander "ijzeren mense". Die volgende dag neem hy haar terug na die weide, maar sy vra dat hy haar weer saam met hom moet terugneem. Aanvanklik weier hy maar Fidessa gaan nogtans saam met hom terug en laat vir haar 'n wapenrusting smee deur die Baas van die reuse. By haar terugkeer in die stad verneem sy dat Sans-Joye in die gevangenis is. Sy beland by hom in die fort. Die koning versoek

"Men neme een onbesmette maghet,
Ende setse allene in gheen wout,
Daer die eenhoeren hem onthout.
Daer coemt dat dier ende siet ane
Dat reyne lijf, die scone gedane,
Ende maect daer wech ende ofdoet
Allen fellen overmoet,
Ende anebeet die suvere lede.
Sijn hoeft met goedertierenhede
Leghetet der joncvrouwen in den scoet,
Ende slaept met genoechten groet.
So coemen die jaghers binnen dien
Ende vanghent al onversien
Si slaent doet, ist haer gevoech,
Jof si bindent vaste genoech,
Ende bringhent in palaise dan
Hoghe heren te scouwen an" (Van Maerlant 1878:158).

By latere digters het die maagd van die sage die verpersoonliking van die mag van die vrou geword.

Sans-Joye om die stad te red en Fidessa oorrêd hom om aan die versoek te voldoen. Na die geveg sterf hy, Fidessa pleeg selfmoord en word met hom verenig. In die hemelse sferes ontmoet hulle die Eenhoorn, nou heeltemal mak, wat as hulle gids optree. Wanneer Fidessa beseft dat sy en Sans-Joye wél van mekaar geskei gaan word, staan sy haar plek in die hoër sferes af om by hom te kan bly.

Die toename in intensiteit in die omskrywing van die noodlot loop parallel met die toename in die noodlotsbewustheid. Aanvanklik is die noodlot vir Fidessa 'n onmisbare innigheid maar na mate die moontlikheid groter word dat sy Sans-Joye kan bereik, word dit vir haar 'n "allerliefst noodlot" (189) en 'n "aanbiddelyk noodlot" (189, 190, 192).

2.2.5.1.3 Noodlotswaarskuwings en noodlotsuitkomstes

In ELINE VERE en ISKANDER kom talle noodlotswaarskuwings voor. In FIDESSA word net 'n paar aangetref wat boonop baie onderbeklemtoon word. Omdat die noodlot positief is, is vooruitwysings nie van soveel belang nie - die persoon het as't ware nie waarskuwings nodig nie omdat daar niks is wat gevrees hoef te word nie. Een noodlotswaarskuwing is dié van die maan wanneer 'n negatiewe konnotasie daaraan geheg word. Die nag wat Fidessa in Sans-Joye se kasteel deurbring, sien sy 'n visioen van die Eenhoorn wat haar met geweldige angs vervul. Gepaard hiermee gaan die maan wat "spookte" (154). Tydens haar reis na die reuse se smidswinkel bedreig die elwe haar - tydens hierdie geleentheid skyn die maan koud neer (p. 168). 'n Minder omvattende, meer vervlystende, waarskuwing is dié van die reus dat alleen die dood Fidessa uit haar pantser kan verlos.

Noodlotsverleidings of -uitkomste kom meermale voor. In ELINE VERE en ISKANDER het sulke uitkomste 'n positiewe konnotasie, in FIDESSA het dit 'n negatiewe konnotasie omdat dit 'n toetsing van FIDESSA se trou is. Die mees uitgebreide van hierdie verleidings lê opgesluit in die reus se smeking dat Fidessa van Sans-Joye moet vergeet en by hom moet bly: "Fidessa, waarom niet mij?" (172).

"-Waarom mij niet, zeg Fidessa?" (Id.).

"Fidessa, zeg, waarom mij niet? (...) -Waarom mij niet, Fides= sa?" (173).

"-Wat zegt Fidessa van 's Meesters macht?" (Id.).

"Heel lang zal het werk dus duren. En al die tijd blijf je hier" (174).

"-Zeg, Fidessa... Waarom mij niet?" (Id.).

"Heb mij lief!" (178). Hy probeer haar met allerlei geskenke verlei: 'n kroon, 'n paleis van edelstene, wentelende sterre. Ook die "schone grijsaard" (181) probeer Fidessa oorreed om 'n towerdrank te drink waardeur sy 'n paar uur van haar harnas ontslae sal raak; dit sal egter beteken dat sy ontrou aan haar eie besluit word. Fidessa se nimfesusters begryp nie wat met haar gebeur het nie; ook hulle wil hê sy moet van die pantser ontslae raak en terugkeer na die maanligeweide: "Hoor, wij klagen niet luid, wij fluisteren heel zacht: heulsap weten wij, drank bereiden de oude heksen, die hurken neer in het inktwoud. Drink je het, áf van je valt misschien je vermenselijking: nimf ben je weer..." (193). Fidessa weerstaan al die versoekings; dit was immers haar eie besluit om 'n pantservrou te word.

2.2.5.1.4 Noodlotsinstrumente

Die eenhoring vorm die grootste noodlotsinstrument omdat hy met Fidessa na die heide vlug. Hierdie vlug kan as die motoriese moment in FIDESSA gesien word omdat dit aanleiding gee tot al die ander gebeure. Fidessa self bring die eenhoring met die noodlot in verband: "Was de Eenhoorn haar dan niet een noodlot geweest van de tederste, onmisbaarste innigheid?" (184). Die reus vorm as noodlotswerktuig 'n parallel met die eenhoring, hoewel die verskyning van die reus baie swakker is as dié van die eenhoring. Die sikloop smee vir Fidessa die wapenrusting wat haar paspoort tot die wêreld van die mense vorm. Hy waarsku haar ook dat alleen die dood haar uit die pantser kan verlos; hy voorsien verder 'n dolk aan haar. Uiteindelik kry Fidessa hierdie verlossing nodig. Die mense as anonieme, gesiglose massa ('n trek van die moderne roman) veroordeel Fidessa omdat sy 'n nimf is: "-Wees voorzichtig, Sans-Joye, waarschuwde hem een hopman. Al is zij geen heks, toch is zij een nimf en de nimfen zijn verderfelijk, boze geesten..."

-En omgang met haar is zonde..." (148). Juis as gevolg van haar "zonde" laat sy vir haar 'n wapenrusting maak sodat sy nie meer "zondig" is nie. Dit is eweneens die mense wat haar in die fort waar Sans-Joye gevange gehou word, werp. Die koning versoek Sans-Joye om te gaan veg en hulle van die vyand te red; as beloning word al die gevangenes vrygelaat. Fidessa se pantser speel geen geringe rol in die verloop van die noodlot nie. Die reus beeld haar eie verhaal daarop uit; dié verhaal veroorsaak later dat Fidessa in die gevangenis beland omdat niemand haar ken nie en haar harnas "vreemd en geheel onbekend" (188) is. Die afleiding wat

gemaak word is dat sy 'n spioen is en dat dit dus gevaarlik is as sy vry is.

Alexandros en Eline word ten slotte tragiese figure omdat hulle self verantwoordelik is vir hulle magteloosheid teen die noodlot. Fidessa is nie magteloos nie en ontwikkel dus nie tot 'n tragiese figuur nie. Popma (1968:101) beskou dit as die enigste keer dat Couperus weggebreek het van sy tragiese mensbeeld. Die vraag wat nou by 'n mens opkom is of Popma die mensbeeld in DE VERLIEF=DE EZEL en HET ZWEVENDE SCHAAKBORD as tragies beskou.

2.2.5.2 Kleure

"Silver" as kleur speel in FIDESEA so 'n belangrike rol as wat "goud" in ISKANDER speel.

"Silver" word só dikwels met Sans-Joye verbind dat hy die "zil=veren ridder" word - selfs sy stem is silwer. Deur die sines=tesie word sy stem as't ware sigbaar gemaak. In sommige Middelseeuse verhale en legendes word daar dikwels verwys na 'n groen ridder, 'n swart ridder, 'n wit ridder en 'n rooi ridder. Kleure speel hier nie bloot 'n estetiese rol nie maar vloei voort uit 'n betekenisvolle oorsaak. Die wit ridder vergestalt byvoorbeeld onskuld, verligting, openhartigheid en vreugde. Die milieu in FIDESEA is baie duidelik Middelseeus sodat die vermoede versterk word dat Sans-Joye om meer as bloot estetiese redes 'n silwer rid=der is. Silver as kleur word met die maan verbind. Sans-Joye kom tot Fideesa se redding en word haar ridder, die 'maanridder'. "Silver" wek verder die indruk van kilheid en koudheid, daarom is dit hoogs funksioneel dat al die "ijzeren mense" wapenrustings van silwer dra.

Die ridders dra oor die algemeen silwer wapenrustings; die mense

wat deur die towerkuns vir 'n ruk van hulle rustings ontslae kon raak, dra goud en silwer. Beide kleure word in Fidessa se pantser verenig: "(...) en alleen één enkel blauw vuur vlamde op en tintelde op de platen van zilververquid, (...)" (176; eie onderstreping). Die kombinasie van dié twee adjektiewe verteenwoordig 'n interessante - hoewel onoplosbare - verskynsel. Die volgorde waarin "goud" en "silwer" met mekaar gekombineer word, word reëlmatig afgewissel: "(...) want haar verquid-zilveren gelede vingertoppen voelden slechts zilververquid (eie onderstrepings) aan, (...)" (179); "zij lag in haar verquid-zilveren (eie onderstreping) harnas te schitteren in de morgenzon (...)" (185). "Zilver" word telkens eerste in die samestelling gebruik wanneer Fidessa se subjektiewe ervaring daarvan vooropstaan. 'n Baie oppervlakkige en onbevredigende verklaring kan wees dat die silwerkleurigheid daarvan noodwendig haar aandag sal trek omdat die rusting haar toegang tot die stad - waar die meeste wapenrustings silwer is - gee. Die goudkleur in die harnas weerspieël iets van haar stromende goue hare - die enigste oorblywende aanduiding van haar nimfenatuur.

In die meeste Wes-Europese tale is "silwer" die belangrikste adjektief vir die maanlig - die son word gewoonlik "goud" genoem (Van Hemeldonck 1977:88). Reeds by die aanvang van FIDESSA word die maanlig silwer genoem: "(...) en waar in de maan opblankten bleke abelen, (...) wanneer het maanlicht hangen bleef aan het lover, dat duidelijker dan opzilverde" (135; eie onderstreping). Die maan hul alles in "zilverwazen" (136); ook die nimfe se hare lyk soos stromende "zilverglans" (Id.). Die weide waarop die nimfe sing en dans word die "maanlichtweide" (191) genoem; hulle harp 'n "maanharp" (193). Dit is dus betekenisvol dat die nimfe

van die weide as hul "zilveren (eie onderstreping) misterie" (137) sing. Die weide is vir hulle heilig sodat h verband maanlig-weide-silwer-heilig gelê word; ook maanlig-harp-silwer en maanlig-woud-silwer, ensovoorts. "Zilver" blyk dus die produktiefste adjektief in FIDESSA te wees. "Zilver" word slegs met die maan in verband gebring wanneer die maan h positiewe assosiasie wek - wanneer die maan bleek, koud, of kil is, of spook, word dit nie h "zilver" maan genoem nie. Die interessante is dat wanneer die maanlig eksplisiet "zilver" genoem word (p. 166) dit heimwee by Fidessa wek. Maanlig verwys hier na die nimfe se harp, dit wil sê die assosiasie is positief - by Fidessa wek die gedagte heimwee: h negatiewe emosie.

Hoewel die voorkoms daarvan minder frekuent as dié van "zilver" is, word die pers heide h paar keer genoem: pp. 142, 143, 149 en 185. Pers/purper word beskou as h koninklike kleur; dit is ook die geval in FIDESSA: "(...) een schone grijsaard, rozenomkranst de zilveren lange lokken, koninklijk purper (eie onderstreping) omgeslagen, (...)" (181). Dit beteken egter nie dat pers deurgaans met adellikeid verbind kan word nie. As dit nie soveel keer beklemtoon is dat die heide pers is nie, sou aangeneem kon word dat dit bloot die kleur van die erikas is wat daar groei. Omdat dit h paar keer herhaal word, moet na h dieperliggende verklaring gesoek word. "Pers" verteenwoordig krag, geestelikeid en verheuenheid - al drie aspekte wat met Fidessa in verband gebring kan word. Haar krag is innerlik van aard en blyk duidelik uit haar getrouheid aan trou. Geestelikeid word by haar aangeref nadat sy menslike eienskappe soos mymering en moegheid aangeleer het en as nimf is Fidessa in haar opoffering verheue bo die strydlystige gepantserde mense. Dit vind kristallisering

in haar goue hare wat as kleur die simbool van verheuenheid is.

2.3 Procédé-patroon*

Die procédé-patroon wat by die totstandkoming van die kristalliserings gevorm word, is op implisiete wyse reeds aangetoon in 2.1 en 2.2. In die geheel gesien vertoon die patroon 'n reëlmatigheid ten opsigte van ELINE VERE, ISKANDER en FIDESSA.

Wanneer kristallisering deur gedetailleerde beskrywing (2.1.1 en 2.2.1) plaasvind, is die ouktoriële verteller gewoonlik op die voorgrond omdat hy - wat as alwetend beskou word - die grootste bron van direkte inligting is. In FIDESSA is dié verteller in 'n groter mate as in ELINE VERE en ISKANDER aan die woord; 'n groter gedeelte kan dus as "telling" (kyk pp. 151 - 152) beskou word as wat dit die geval in die ander twee werke is. Die rede lê waarskynlik daarin opgesluit dat 'n sprokie bedoel is om vertel te word. Beskrywings is verder noodsaaklik om die werklikheidsvreemde wêreld van die sprokie ten volle te laat kristalliseer.

Die ruimtekrystalliserings verskil in die betrokke drie werke van mekaar: in ELINE VERE is die interieurkrystalliserings (kyk p. 33) oorheersend. Op hierdie wyse word die aard van die Hageenaars se bestaan getipeer. In ISKANDER en FIDESSA word die meeste aandag aan die visualisering van vrye ruimtes gegee. Dit hang saam met die aard en inhoud van die werke. ISKANDER verhaal Alexandros se Persiese veldtog en omdat die lewenswyse van Griekse soldate noodwendig verskil van dié van Hageenaars, kristalliseer relatief min interieure in ISKANDER. Fidessa is 'n kind van die lug, lig en water - dit pas nie by haar persona om 'n 'interieurbestaan' te

* Kyk p. 15.

voer nie (kyk p. 89). Daarom val die klem in FIDESSA op die kristallisering van vrye ruimtes en word interieure deurgaans met negatiewe aspekte in verband gebring.

Die fokus val eweneens op die ouktoriële verteller waar kristallisering deur foniese verskynsels (2.1.2 en 2.2.2) tot stand kom. Wanneer dramatisering (kyk p. 149) plaasvind, kom klankherhalings volgens 'n bepaalde patroon gewoonlik nie voor nie (hoewel dit nie onmoontlik is nie - veral nie in FIDESSA nie). In prosa gee dialoog alle daagse spraak weer en 'n klankpatroon soos dié wat op p. 39 bespreek is, sou onnatuurlik voorkom in die mond van 'n romanpersona.

In ELINE VERE, ISKANDER sowel as in FIDESSA maak Couperus oorvloedig gebruik van woordherhaling (2.1.3.1 en 2.2.3.1) om 'n spesifieke doel te bereik. Dikwels word 'n emosie daardeur gekristalliseer. Woordherhaling word ook gebruik as personeringsmiddel omdat woordmotiewe wat op spesifieke personee van toepassing is, gevorm word. Elke persona het sodoende sy eie 'trefwoorde' waarmee hy beskryf word. Die uiteindelige doel wat met die herhaling van woordmotiewe bereik word, is dus "cumulatie" (kyk p. 44). Parallele personering vind in ELINE VERE plaas, maar nie in FIDESSA nie - die kontras tussen FIDESSA en die mense is te groot. Die groot getal personee in ELINE VERE (en ISKANDER) leen hom vanselfsprekend hiertoe.

Vergelykings en metafore (2.1.3.2 en 2.2.3.2) toon in FIDESSA 'n groter mate van oorspronklikheid as dié in ELINE VERE en ISKANDER. Dit hou verband met die buitengewone werklikheid wat in die sprokie kristalliseer. 'n Reëlmatige vergelykings- en metafoorpatroon word gevorm wat op al drie werke van toepassing is (kyk pp. 49 -

50 en 106). Dit versterk die eenheid van Couperus se styl en dra by tot die vestiging van 'n tipiese Couperus-styl.

Die kontraspatroon vertoon ook 'n groot uniformiteit: min woord=kontraste kom voor; die meeste antiteses kom deur die verhaalverloop voor (kyk pp. 51 en 107). Antiteses wat gevorm word, het in ELINE VERE (ook ISKANDER) sowel as FIDESSA betrekking op die persoonae, ruimtes en gebeure.

Een van die mees kenmerkende aspekte van Couperus se styl, is die gebruik van ellipse (2.1.4.2 en 2.2.4.2). Van die talle funksies wat dit vervul, is die kristallisering van optrede en emosies die belangrikste. Ellipse word in ISKANDER dikwels aan die einde van onderafdelings gebruik waar dit veral dien tot die skepping van spanning met betrekking tot die gebeure wat daarop volg. Ellipse dra by tot die opwekking van emosie en word dikwels saam met dramatisering aangetref. Omdat die ouktoriële verteller 'n objektiewer instansie is as die verteller waar die persoonae self aan die woord is, word die ellipse selde gebruik waar hy onteenseglik aan die woord is.

Parataksis is 'n verdere 'Couperiaanse' styleienskap. Soos die ellipse, vervul dit spesifieke funksies: sekere elemente word geïsoleer en dus beklemtoon - beklemtoning werk mee tot kristallisering. Parataksis druk die kompleksiteit van dinge uit, dit wil sê, die komplekse inhoud van dinge word verkonkretiseer. Interpunksiegebruik (2.1.4.1 en 2.2.4.1) vertoon dus ooreenkomste maar ook verskille in ELINE VERE, ISKANDER en FIDESSA. In ISKANDER kom drie soorte leestekens voor wat nie in ELINE VERE aangetref word nie, maar wel in FIDESSA: 'n vraagtteken en uitroepeteken naas mekaar, 'n dubbele vraagtteken en dubbele uitroepeteken. Die

toename in die aantal leestekens toon selfs 'n ooreenstemming met die styging in die emosionaliteitsgraad: "-Ompantser mij! smeekte zij. (...)

-Ompantser me...!! (...)

-Ompantser me!!! vroeg zij, wenend en lachend" (Couperus 1980: 174).

Kristallisering deur leserinterpretasie (2.1.5 en 2.2.5) het in beide ELINE VERE (ook ISKANDER) en FIDESSA betrekking op die noodlotsverloop en die rol wat die kleure in die onderskeie werke speel. Die noodlot en die kleure is twee van die aspekte wat deur die verloop van die hele verhaal kristalliseer; dit is dus grootliks die bedrewe leser se verantwoordelikheid om verbande raak te sien en 'n volledige beeld omtrent die personee se noodlot op te bou. Couperus maak in al drie werke van dieselfde metode gebruik in die noodlotskristallisering: die leser ervaar die noodlotsverloop saam met die personee hoewel 'n noodlotsverwagting deur die aard van die gebeure wel opgebou word.

Die noodlot in FIDESSA lewer 'n verrassing: omdat die verloop daarvan in Couperus se werk gewoonlik 'n stygende kurwe toon, word 'n negatiewe afloop daarvan verwag (kyk p. 70). Dit toon egter 'n positiewe verloop. Op hierdie wyse word 'n groot kontras tussen ELINE VERE, ISKANDER en FIDESSA geskep. Hieruit spruit die verskil in FIDESSA se noodlotsingesteldheid (kyk p. 116): anders as Eline en Iskander beskik Fideessa self oor haar lot. In kontras met ELINE VERE en ISKANDER kom min noodlotswaarskuwings in FIDESSA voor - daarby is die paar wat wel voorkom, onderbeksleemtoon (kyk p. 119).

Noodlotsverleidings of -uitkomst kom meer dikwels in laasgenoem=

de werk voor. In FIDESSA word daar, soos in die ander twee werke, van 'n aantal noodlotsinstrumente gebruik gemaak. In hooftrekke maak Couperus dus van dieselfde 'gereedskap' gebruik in die opbouing van die noodlot, maar die resultate verskil.

Kleure neem in al drie werke 'n prominente plek in. 'n Deel van Couperus se opvatting van die naturalisme hou verband met die sinnebeeldige betekenis van kleure (kyk pp. 13 - 14).

Die tegnieke waarvan gebruik gemaak word in die daarstelling van kristallisering, is só duidelik en opvallend dat daar by die lesers 'n bepaalde verwagting geskep word omtrent die gebruik daarvan in werke waarmee hy nie bekend is nie. Dit wil sê as hy bekend is met die procédé-patroon in ELINE VERE, verwag hy om dieselfde patroon in ISKANDER aan te tref.

2.4 Funksionaliteit van kristallisering

Kenmerkend van die naturalistiese roman binne sowel as buite Nederland, is die "impressionistiese skilderye-in-woorde" (Nienaber-Luitingh 1978:69). Kommunikasie media het destyds nog nie die ontwikkelingspeil van vandag bereik nie en deur middel van dié uitvoeringe beskrywings in literêre werke kon lesers insig verkry omtrent milieus en tydperke wat vir hulle vreemd was, aldus Nienaber-Luitingh.

Die gedetailleerde beskrywings (2.1.1 en 2.2.1) het dus 'n opsommende en informatiewe karakter: uit die ouktoeri le verteller se direkte mededelings leer die lesers byvoorbeeld hoe Eline lyk. Omvattende visualiserings wat bydra tot personering, word hierdeur geskep. Met reg merk Sivirsky (1970:41) op dat Couperus lewende figure skep. Nie net lewende figure nie, maar ook 'lewende' ruimtes word geskep. Die beskrywing van die woud in FIDESSA (kyk p.

87) is in soveel besonderhede gedoen dat die leser 'n presiese beeld van die voorkoms daarvan kan vorm - trouens, 'n goeie skilder behoort uit die beskrywing in staat te wees om die woud op doek vas te lê. In ISKANDER word 'n uitvoerige beskrywing van byvoorbeeld Alexandros se leërs gegee. Hierdeur word iets meegedeel omtrent "hun aard en de ruigheid en grootheid van hun verleden" (Ritter 1952:68) asook die omstandighede waarin hulle verkeer. Gedetailleerde beskrywings word verder gebruik om 'n sekere een-tonigheid weer te gee soos dit die geval in ELINE VERE is waar die enersheid van die verloop van drie jaar weergegee word. Tog vorm alles deel van die "levendige voortgang der beschrijving" (Id.:70). Op hierdie wyse dramatiseer Couperus in die detail; die uiterlike eentonigheid verkry lewe deur die innerlike dramatiek en vorm as't ware die dekor van die gebeure in die betrokke werke.

Couperus is bekend vir sy spellingeienaardighede en unieke woord-samestellings (kyk p. 16). Soos reeds genoem kom dit in ELINE VERE feitlik nie voor nie, maar in ISKANDER en FIDESSA is dit opvallend (kyk 2.2.3.4). Samestellings soos "goudglazurige" (Couperus 1969:296), "weeldezaalen" (Id.:301), "klaterlach" (Couperus 1980:140), "inktduisternis" (Id.:141), "wisselblikkerden" (Id.:144) is ongewoon, daarom opvallend en daarom kristalliserend. Deur die woordskeppings word die wese van dinge op uiters kristalliserende wyse weergegee: deur "weeldezaalen" word die aard van die vertrekke presies geskets sodat in een woord gesê word wat vorentoe in besonderhede beskryf is.

Couperus se prosa het 'n "buitengewoon visioenaire werking" (Ritter 1952:73) wat nie net deur die gedetailleerde beskrywings tot

stand gebring word nie, maar onder andere ook deur woordherhaling (2.1.3.1 en 2.2.3.1). Nienaber-Luitingh (1978:70) beskou die herhaling as een van die eienaardighede eie aan Couperus - tog is dit funksioneel. In ISKANDER word die soldate se lawaai as volg beskryf: "De stoere soldaten - velen hunner hadden onder Philippos gestreden - rumoerden luidruchtig: luid stemmengedruisch drong de zwijkende, wijde (eie onderstrepings) vlakke door, (...)" (Couperus 1969:7). Alle rumoer is luidrugtig, boonop word "luid" weer herhaal. Op die oog af lyk dit na 'n sinlose herhaling. Deur die beskrywing van hulle rumoer as "luidruchtig" word die geluid daarvan egter beklemtoon sodat dit vir die leser ook feitlik hoorbaar word. Verder word 'n opvallende kontras tussen die luide stemme en die stil, wye landskap geskep. In FIDESSA het die herhaling soms die effek van 'n inkantasie wat 'n besuerende karakter aan dinge verleen. Omdat 'n inkantasie gewoonlik met die magiese ver eenselwig word, pas dit goed by die fantasiewerklikheid van FIDESSA.

In die bespreking van kristallisering deur foniese verskynsels (2.1.2 en 2.2.2) is die funksionaliteit daarvan reeds aangedui. Globaal gesien, skep die klankherhalings 'n woordmusiek, dit wil sê, deur die klankherhalings ontstaan 'n ritmiese golwing van klanke in Couperus se prosa (kyk p. 38). FIDESSA is ryker aan foniese verskynsels as ELINE VERE en ISKANDER (kyk p. 95). Hieruit spruit die groter liriese toonaard - 'n mens verwag dit van FIDESSA omdat dit 'n sprokie is want sodoende is die 'taalatmosfeer' in harmonie met die fantasiewerklikheid daarvan. Die foniese verskynsels verhoog die leser se belewing van die romangebeure. Deur klankherhaling word byvoorbeeld 'n handeling ouditief (kyk p. 41) - die leser hoor dan as't ware dieselfde geluide wat die romanper=

sona(e) hoor.

Deur die oorvloedige interpunksie word dinge nie alleen van mekaar geskei en dus beklemtoon nie (kyk pp. 56 en 111) maar word ook spanning geskep. Van den Toorn (1958:320) is van mening dat die spanning in langer sinne groter is as in korter sinne. Wanneer Couperus van korter sinne gebruik maak, sou die spanning normaalweg klein wees, maar deur die gebruik van interpunksie word dit vergroot omdat daar 'n pouse op 'n ongebruiklike plek ingevoeg is. "Deze spanning nu, die Couperus op alle mogelijke ongezochte en gezochte manieren poogt te bereiken, schijnt ons samen te hangen met de overwegend dramatisch inslag van praktisch zijn gehele oeuvre" (Id.:321). Die interpunksie word soms só oorvloedig gebruik dat dit eerder die leesritme versteur as wat dit die spanning verhoog.

Feitlik dwarsdeur Couperus se oeuvre word klem op kleure geplaas - selfs in sy causerieë. Goud en silwer as kleure kom die meeste voor - mens sou byna van die goud- en silwerdraad in Couperus se oeuvre kon praat. Afgesien van die twee genoemde kleure word spesifieke kleure in elke werk beklemtoon. In ELINE VERE val die klem op wit, roos en swart, in ISKANDER op goud en silwer (as kleure nie as metale nie) en in FIDESSA op wit en silwer (ook laasgenoemde as kleur). Kleure is iets visueels en maak daarom sterk aanspraak op die leser se visie. Daarby het kleure dikwels 'n psigologiese waarde sodat betrokke emosies daaraan gekoppel word. Dit word deur die leser gedoen, maar in die roman (of sprokie) self word 'n betrokke gevoelswaarde soms met 'n betrokke kleur geassosieer. In ISKANDER word goud feitlik deurgaans aan negatiewe aspekte gekoppel. In FIDESSA word silwer die kleur

van die mense. Kleure verleen h verdere dimensie aan die gebeure in die werk wat grotendeels tot die veraanskouliking van dinge lei.

Kristallisering, so is in die bostaande aangetoon, verinnig die leser se belewing van die romangebeure. Omdat kristallisering betrekking het op die sintuiglike ervarings van die leser gedurende die leesaksie (kyk p. 4), kan daar gepraat word van medebelewing: Couperus se taalhantering is sodanig dat die leser die romanpersonae se ervarings met hulle meemaak. Landskappe word so duidelik beskryf dat dit helder gevisualiseer kan word; Eline se ontsteltenis word só gekristalliseer deur woordherhaling en interpunksie dat haar histerie vir die leser ook feitlik hoorbaar word. Kristallisering lei dus tot 'n baie aktiewe lees en gevolglike ervaring van Couperus se werk.

HOOFSTUK DRIE : VERSKILLE EN/OF OOREENKOMSTE IN DIE AARD VAN DIE KRISTALLISERINGS IN DIE DRIE SOORTE ROMANS

Die ooreenkomste tussen die aard van die kristalliserings in die drie betrokke werke is groter as die verskille omdat dieselfde tegnieke in die totstandkoming daarvan gebruik word.

3.1 Verskille

'n Groot kristalliseringsverskil word aangetref tussen ELINE VERE en ISKANDER aan die een kant en FIDESSA aan die ander kant. Dit is die gevolg van die feit dat die werklikheid in eersge= noemde twee romans een van realisme is terwyl dit in FIDESSA 'n fantasiewerklikheid is. Kristalliserings toon derhalwe in FIDES= SA 'n romantiek wat nie in ELINE VERE óf ISKANDER voorkom nie. Dit word bewerkstellig deur die taalhantering: FIDESSA het 'n groter woordmusiek* as die ander twee werke en het dus 'n 'musi= kale' toonaard. Die talle passasies wat in gedigvorm geskryf kan word, dien as bewys hiervan (kyk pp. 97 - 98). 'n Kristal= liserings soos die volgende word nie in ELINE VERE of ISKANDER aangetref nie, omdat dit nie binne die realisme daarvan pas nie: "Doorzichtiger werd het Inktwoud, de bomen verijlden, de abelen zilverden op in de stromende maneschijn. Aan de zoom van het woud bleef de Eenhoorn staan en hij was wit als sneeuw in de manemist. Over zijn zijdige sneeuwblanke pels trilden nerveuze huiveringen. (...) Hij rekte de hals, hij strekte zijn lange, enige hoorn, die hij droeg als een lans op zijn kop..." (Coupe= rus 1980:138 - 139).

* Die talle musiektonale in die werk is daarom besonder funksioneel en gepas.

FIDESSA is verteenwoordigend van die tweede 'stroming' in Couperus se oeuvre (kyk p. 15), vandaar die verskil in die aard van die kristalliserings.

In ISKANDER kom heelwat strydtonele voor wat gekenmerk word deur 'n bloedigheid en 'n wreedheid wat in sowel ELINE VERE as FIDESSA afwesig is. Hierdie tonele is dikwels die aanskoulikste omdat dit dramatiese tonele vol aksie is, gevolglik is hulle besonder kristalliserend:

"Maar de gelederen formeerden zich en langzamerhand, om de stapelruïne der wagens heen, waartusschen de stervende, oogen-puillende paarden in plassen bloeds de huilende bekken rekten, drongen zij op in meerdere en meerdere beweging. Toen schóten zij voorwaarts, de ruitereien dicht hen ter zijde. Nu breidde een eindeloos lange linie over de breede vlakke uit: het was een muur van onverbreekbare kracht, die voort schoof naar de Perzische heirmacht en de loopmarsch der lans-gestreckte falangieten ging erbarmingloos heen door het, aan hun zolen plakkende bloed en verbrijzelde de afge-maaide ledematen verspreid over hun weg" (Couperus 1969:241).

Die feit dat ISKANDER 'n historiese roman is, het op sigself weinig met die kristalliseringverskil te doen; ISKANDER word soos ELINE VERE deur realisme getipeer - hulle behoort as't ware aan dieselfde 'familie'. Die verskil in die aard van die kristallisering word teweeggebring deur die spesifieke historiese figuur en tyd wat die objek van die roman is - in hierdie geval Alexander die Grote (356 - 323 v.C.).

ELINE VERE en FIDESSA word oor die algemeen gekenmerk deur heelwat minder aksievolheid as ISKANDER. Dit vloei daaruit voort dat ELINE VERE 'n 'Hollandse' roman is - die lewe van die Haagse cō-

terre wat verbeeld word, is noodwendig kalmer as dié van 'n Griekse veldheer. Die inhoud van 'n betrokke werk het vanselfsprekend 'n invloed op die aard van die kristalliserings (kyk p. 140).

Taalargaismes kom slegs in ISKANDER voor in die vorm van verkleinwoorde en die werkwoordvorm van die tweede persoon, meervoud:

"In donkere ongelooflikheid sleepten zij mede Alexandros' kleinne Koningin en Hefaistions wesuwke" (Couperus 1969:500; sies onderstreping). "Parmenion... hoe beloondet gij hem zijn verdienste, o Koning van Azië!! (Id.:427). Die werkwoordvorm wat gebruik word is die ouer vorm en soos die argaïese verkleiningsvorm pas dit goed by die era waarin die gebeure in ISKANDER hom afspeel; dit dra by tot die kristallisering van die vergane wêreld van die Klassieke Oudheid. Dié spesifieke vorm van die werkwoord word nie deurgaans gebruik nie; slegs as hoflikheidsvorm (in hierdie geval dalk liever 'n plegtigheidsvorm) en veral wanneer twee persone baie formeel met mekaar is, byvoorbeeld wanneer Dareios se afgevaardigdes met Alexandros onderhandel: "Gij omringdet de vorstelijke Vrouwen met eere en noemdet haar bij hare titelen; gij duldet, ja bevaalt zelfs, dat zij zich omringden met hare wachten en gevolgen. (...) Zijn zoon Ochos blijve u gijzelaar: de faam roept, dat gij hem als een vader leerdet (sies onderstrepings) beminnen" (Id.:209).

Dit is vanselfsprekend dat stylverskille (soos bogenoemde) tussesen die drie werke aanleiding gee tot kristalliseringsverskille. Van Booven (1931:657) vat ISKANDER se styl as volg saam: "Hier geen intimiteit in den stijl, maar de statige, plechtige ernst der zinnen, als van in slagorde oprukkende legerscharen, de overweldigende macht van het onvergelykelyk grootsche vizioen, op=

getoeverd uit de dof gouden schemerdiepten van het mythisch verledeneden". Die argaïese taalgebruik harmonieer goed met die plegtigheid in styl: wat in die makrogegewe (die algemene styl) tot uiting kom, word ook in die mikrogegewe (die taalgebruik) aangetref.

'n Mens kan 'n sprokie beskou as 'n verhaal wat oorvertel moet word, daarom neem die ouktoriële verteller so 'n prominente plek in FIDESSA in. Dit is opvallend dat in vergelyking met ELINE VERE en ISKANDER, daar baie min dialoog in FIDESSA voorkom. Daar vind dus minder dramatisering plaas, daarom is dit (FIDESSA) ook minder dramaties van aard. Daar is dus 'n kristalliseringsverskil. 'n Sprokie behóórt egter min eienskappe van die dramatiese te toon omdat dit 'n werklikheidsvreemde wêreld verbeeld (kyk p. 170). Die uiteindelijke resultaat wat verkry word, is 'rustiger' kristalliserings - die ouktoriële verteller se verteltoon is objektiewer en gedempter as die toon van 'n romanpersonae, veral as dié van Eline en Alexandros.

Een van die grootste verskille tussen die sprokie en die twee romans lê in die aard van die noodlot: FIDESSA se noodlot is positief terwyl dit in ELINE VERE en ISKANDER 'n negatiewe noodlot is. FIDESSA is daarom nie 'n tragiese figuur nie terwyl Eline en Alexandros dit wel is (kyk p. 122).

3.2 Ooreenkomste

Tot dusver is slegs gekyk na die verskille in die aard van die kristalliserings in die onderskeie werke. Hulle blyk talryker te wees as wat aanvanklik vermoed is. Tog is die ooreenkomste tussen

die kristalliserings nog groter omdat die procédé-patroon* in sy geheel uniform is (2.3).

’n Groot kristalliseringsooreenkoms tussen ELINE VERE en ISKANDER het sy wortels in die 'stroming' van realisme waarvan die twee werke verteenwoordigend is (kyk p. 15). Realisme moet ’n sekere nugterheid en logika hê - wat FIDESSA as sprokie nie hoef te besit nie - en daarom het die kristalliserings in ELINE VERE en ISKANDER ’n mindere mate van musikaliteit as dié in FIDESSA.

In al drie werke word die hoofpersonae in detail beskryf, deur òf die ouktoriële verteller òf ’n ander persona.** Die beeld wat by die leser omtrent die personae ontstaan, geld dus spesifiek as visualiserings. Die personae waarvan die duidelikste visualiserings ontstaan, blyk ook die hoofdraers van die noodlot te wees. Dit kristalliseer dus onder meer deur die handelende personae.

Die noodlot kristalliseer ook deur die ruimte; ruimtes word dus genuanseerd gevisualiseer ten spyte daarvan dat dit in FIDESSA ’n minder belangrike rol speel as in die romans (kyk p. 90). In ELINE VERE het die meeste ruimtelike kristalliserings betrekking op die interieure (kyk p. 33) terwyl dit in ISKANDER en FIDESSA hoofsaaklik kristalliserings van vrye ruimtes is (kyk p. 89).

* Kyk p. 15

** Eline, Vincent (ELINE VERE), Sans-Joye, die Eenhoorn en Fidessa (FIDESSA) word hoofsaaklik deur die ouktoriële verteller beskryf, terwyl die beskrywing van Alexandros (ISKANDER) in ’n 'gedramatiseerde' vorm deur Aristoxenes gegee word.

Al drie werke is ryk aan foniese verskynsels (2.1.2 en 2.2.2), veral FIDESSA. Deur die klem wat op die ouditiewe element gelê word, word die leser se gehoor aktief betrek. Die tipe klankkristalliserings kom in al die betrokke werke in 'n groot mate ooreen: talle alliterasies en assonansies word aangetref - in FIDESSA minder, maar rym kom meer voor as in ELINE VERE en ISKANDER - en 'n groot aantal van die klankherhalings kan binne 'n bepaalde patroon gerangskik word (kyk byvoorbeeld pp. 39 - 40).

Woordherhalings (2.1.3.1 en 2.2.3.1) vertoon eweneens 'n groot ooreenkomst. Wanneer dit woorde is wat naas mekaar herhaal word, besit dit 'n emosionaliteit, in FIDESSA het dit dikwels 'n beswerende karakter. Ander woordherhalings wat oor groter afstande voorkom en woordmotiewe vorm, kom voor waar die oukteriële verteller aan die woord is en is persoonkristalliserend van aard. Hulle word gekenmerk deur 'n groei: omdat woorde deur die verhaalverloop herhaal word, vind 'n 'opeenstapeling' daarvan plaas sodat 'n intense beligting van die persona bewerkstellig word.

Metafore en vergelykings toon in al drie werke dieselfde karakter: iets abstraks word met iets konkreefs vergelyk, iets konkreefs met iets konkreefs, of abstrakte dinge word met mekaar vergelyk (kyk p. 106). Die tipe dinge wat met mekaar vergelyk word, is tipies aan die betrokke romanwerklikheid: in ELINE VERE word dinge naas mekaar gestel wat tipies aan die Haagse ruimte is, in ISKANDER is dit dinge wat kenmerkend van daardie spesifieke werklikheid is terwyl in FIDESSA meer 'poëtiese' dinge met mekaar vergelyk word, byvoorbeeld Fidessa se lang goue hare met 'n nis. Daarom is die vergelykings en metafore in laasgenoemde werk meer oorspronklik as dié in ELINE VERE en ISKANDER.

Kontraswerking toon 'n parallel met die woordherhaling in dié opsig dat kontraste ook deur die verhaalverloop kristalliseer (2.1.3.3 en 2.2.3.3) en in 'n toenemende mate antiteties is, soos in die geval van Eline soos sy aan die begin van die verhaal daar uitsien teenoor Eline teen die einde. Kontraste, net soos woordherhalings, is dus telekommunikatief van aard.

Kleure is in al drie werke sterk visualiserend van aard (kyk p. 132) omdat kleure iets visueel is. In elke werk speel spesifieke kleure 'n rol, maar in al die gevalle dra dit in 'n groot mate daar toe by om dinge te laat "verzichtbaar" en ook die dramatiese karakter te vergroot - die drama is grootliks 'n visuele genre.

Kristalliserings is in elke werk getrou aan die aard van die stof. In ELINE VERE, as Haagse roman, word byvoorbeeld geweldig baie Franse woorde, selfs enkele passasies, aangetref omdat dit goed pas by die inhoud van die werk, ISKANDER bevat talle 'militêre' terme: "officiëren", "argyraspiden", "infanterie", "falangiëten", "veldheer", "oorlog", "strijders", FIDESSA besit op sy beurt weer tipiese sprokieterme: "nimfen", "Eenhoorn", "saters", "faunen", "cycloop".

Watter funksie die kristalliserings ook al vervul, of op watter wyse dit tot stand kom, dit bewys onteenseglik dat Couperus 'n meesterlike aanvoeler en vertolker van die taal is: "Hij plukt tonen uit de harp onzer taal, die ge bij niemand anders hoort, en als onze taal hem onmachtig blijk om de vele nuances van het door

hem geziene leven weer te geven neemt hij de woorden uit vreemde schatkamers" (Wielenga 1917:94).*

* Wielenga se mening dat Couperus in die toekoms in die Nederlandse letterkunde nie om literêre redes nie, maar om psigologiese redes onthou sou word, is verkeerd bewys. Die belangstelling in Couperus as literêre figuur neem steeds toe (ook buite Nederland) en een van die redes hiervoor is juis die feit dat hy 'n taalkunstenaar by uitnemendheid is - die kristalliserings bewys dit.

HOOFSTUK VIER : ENKELE LITERÊR-TEORETIESE BEGRONDINGS TEN OPSIGTE VAN DIE PROSA EN DRAMA

Soos aangedui word as 'n derde doelstelling (kyk p. 2) beoog om die ontmoeting tussen die epiek en die drama in die werk van Louis Couperus te belig, veral ook vanweë die feit dat kristallisering as 'n eienskap van die dramatiese beskou kan word.

Literêr-teoretiese aspekte wat vir hierdie studie ter sake is, word dus bondig bespreek omdat dit noodsaaklik is vir 'n 'niewe produk' wat uit hierdie studie voortkom. Primêr gaan dit - soos reeds eksplisiet aangedui - (kyk eerste doelstelling, p. 1) om die sogenaamde kristalliserings in ELINE VERE, FIDESSA en ook ISKANDER.

'n Hele aantal van die volgende strukturele beginsels is op die drama, die poësie, sowel as op die prosa van toepassing. Ter wille van die onderskeiding tussen die literêr-teoretiese begrondings ten opsigte van die prosa en drama en die latere vergelyking daartussen in die volgende hoofstuk ten einde die ooreenkomste en verskille tussen die twee genres aan te dui vir sover dit betrekking op Couperus se werk het, sal in die bespreking wat volg, die prosa onder 4.1 bespreek word en die drama onder 4.2.

4.1 Prosa

4.1.1 Taal, styl en struktuur

4.1.1.1 Taal

Soos wat die skilder, beeldhouer of argitek sy eie medium het waarmee hy werk, het ook die prosaïs sy medium. Geen prosawerk, soos trouens geen literêre werk, kan bestaan sonder taal (mondeling of geskrewe) nie. Taal is as't ware die 'lewensasem' daar=

van; Paul Valéry (aangehaal deur Todorov 1977:19) noem literatuur "a kind of extension and application of certain properties of language".

Taal is beide die vertrekpunt en die eindpunt in die prosawerk, dit wil sê "language furnishes literature its abstract configuration as well as its perceptible material (...)" (Todorov 1977:20). Hierby moet egter nie uit die oog verloor word dat taal nie bloot 'n statiese materiaal soos byvoorbeeld klip is nie, maar 'n "creation of man and () thus charged with the cultural heritage of a linguistic group" (Wellek & Warren 1978:22). Die taalgebruik van die personee in ELINE VERE verskil van dié in ISKANDER en FIDESSA omdat die ruimte in die drie werke van mekaar verskil.

4.1.1.1.1 Klank en betekenis

Aan taal word vanselfsprekend klank en betekenis gekoppel. Personee, ruimte, handelinge, vloei voort uit die woordbetekenis.

Klank op sigself is van weinig waarde in die prosawerk; eers wanneer dit in samehang met die woordbetekenis en die algemene toon van 'n betrokke werk of passasie voorkom, is dit betekenisvol en funksioneel.

Dit is onder andere die herhaling van die hoë "i"- en "ij"-klanke in samehang met die woordbetekenis in die volgende passasie wat Eline se ontsteltenis visualiseer en hoorbaar maak: "-En jii... jii...jii met je eeuwigse kalnte, je eeuwigse laconieke kalnte! barsste zij bijna gillend uit, terwijl zij van tafel opstond en haar servet neersmeet" (Couperus 1974:295).

Die "i"- en "ij"-klanke word op semantiese vlak gerealiseer in die woord "gillend" - dit is as't ware 'gillende' klanke.

Die 'rustige' "s"-, "v"-, "w"-, "a"- en "o"-klanke in die volgende sitaat visualiseer en maak dit byna tasbaar - weer eens in samehang met die woordbetekenis - die rustige atmosfeer van die woud waarin die nimfe dans: "De dikke bladerenmassa's bewogen niet, en de schaduwen tussen het onnaspeurlijk gebaar der spie-rige boomarmen dropen er tussen als plakkaten van inkt, stroom-den er af als dikke vloeisels van inkt, vloeibaar fluweel, dat dik en traag uitkinkelde (...)" (Couperus 1980:135).

Dieselfde "i"-klanke wat in die vorige passasie bygedra het tot die kristallisering van Eline se histerie, het hier 'n rustige toon tot gevolg as gevolg van die woordbetekenis.

Dus: klank is nie daar in die prosawerk net ter wille van homself nie, maar "kragtens die samewerkingsbeginsel in die literêre werk, is dit so dat een moment daar is ter wille van die ander" (Cloete T.T. op. cit.).

4.1.1.1.2 Ritmiese verskynsels

Tweërlei tipes ritme word onderskei, naamlik die natuurlike ritme van die gesproke taal wat enige literêre werk besit en die georganiseerde ritme van die literatuur. In die volgende aantal paragrawe verwys ritme na die georganiseerde literêre ritme.

Ritme is nie 'n aspek wat net op die poësie of versdrama van toepassing is nie; prosa besit ook ritme hoewel dit van die ritme van die poësie en versdrama onderskei moet word: "(...) the rhythm of poetry consists, with a few exceptions (...), of a regular pattern of stresses, varied so to add interest but never so much as to obliterate the basic pattern; the rhythm of prose depends entirely on subtle variations" (Boulton 1972:49).

Die ritme van poësie is baie meer verfynd en patroonmatig as dié van die prosa. Prosa kán geskandeer word, maar dit sal nooit die vaste patroon vertoon soos die poësie nie - ritmiese frekwensie is in prosawerke baie hoër as in poësie. 'n Gedig kan in sy geheel (en dit is ook soms die geval) 'n vaste metriese patroon hê terwyl dit nie van 'n prosawerk moontlik is nie. Enkele reëls sal wel 'n bepaalde metriese patroon vertoon, veral by Couperus, maar daar moet in gedagte gehou word dat hy geneig is om genregrense te oorskry:

"Günstig/zal wie/de Waarheid/kan weten,
 uwe/dromen/duiden,/mijn vorst"/ (Couperus 1969:49).

"Trage /dāgen/volgdē/elkaar/op,
 en de/nachten/wāren/aan de/dāgen/gelijk"/ (Couperus 1980:194 - 195).

4.1.1.2 Styl

Taal en styl is gewoonlik intiem met mekaar verbind want "stijl is, in de eerste plaats, de bijzondere relatie tussen iemands taalgebruik enerzijds en de boven-individuele taal waarvan hij zich in dat taalgebruik bedient anderzijds, en wel voorzover die relatie iets zegt over zijn persoonlijkheid, 'karakteristiek' voor hem is" (Maatje 1974:59).

Elke skrywer het sy eie persoonlike styl, met ander woorde, dié styl wat ook in sy ander werke aangetref word. Hierdie persoonlike styl maak van 'n skrywer 'n literêre persoonlikheid. Couperus se styl is só kenmerkend eie aan hom dat iemand wat goed met sy werke vertroud is met gemak 'n passasie as 'Couperiaans' sal kan uitken sonder dat hy die titel van die werk gesien het.

Verskillende skrywers se style kan (n) ooreenkoms(te) vertoon sodat

daar van 'n tydstyl of 'n periodestyl gepraat kan word.

Bateson (1972:93) vat prosastyl as volg saam: "Good prose is less prone to flowers of speech, though examples are in fact available".

Couperus se werke bevat beslis "flowers of speech", daarom dat sy taal dikwels as "poëties" beskryf kan word.

4.1.1.3 Struktuur

Enige goeie literêre werk het 'n samehangende struktuur wat al die onderlinge komponente tot eenheid bind. Indien dit nie die geval is nie, is "the danger by which the novel is determined () two-fold: either the fragility of the world may manifest itself so crudely that it will cancel out the immanence of meaning which the form demands, or else the longing for the dissonance to be resolved, affirmed and absorbed into the work may be so great that it will lead to a premature closing of the novel's world, causing the form to disintegrate into disparate, heterogeneous parts" (Lukács 1978:71 - 72).

In teenstelling met Lukács se eis van eenheid tussen vorm en inhoud, laat Friedman (1975:123) die klem op handeling en die uitbeelding daarvan val:

"The entire idea of techniques depends then upon making a basic distinction, not between form and content, but rather between the action per se on the one hand and its actual presentation on the other. What we have in the finished work is not necessarily the same as the whole action, that is, but is rather a particular presentation of it embodying one set of choices from among a range of alternatives".

(Maatje (1974:61) wys daarop dat die term vorm nie meer vandag ge-

bruik word nie, maar struktuur omdat vorm in 'n te eng sin gebruik is).

Struktuur staan net soos styl in 'n noue verband met taal omdat die struktuur van 'n literêre werk die manier is "waarop in een literair werk een wereld wordt opgebouwd door middel van taaltekens" (Id.:62; eie onderstreping).

Die romanwerklikheid is die reeds voltooide struktuur wat deur die leser gedurende die leesaksie 'herbou' word. Dié proses bestaan volgens Segers (1978:25) uit 'n teoretiese en 'n praktiese fase. In die praktiese fase word hipoteses getoets wat in die teoretiese fase opgestel is. Die teksverwerking deur die leser neem dus die sentrale plek in. Die intensiteit van dié teksverwerking wissel omdat daar soms met meer kritiese aandag gelees moet word ten einde die 'dekodering' van die teks te laat plaasvind. Dit geld byvoorbeeld ten opsigte van 2.1.5 (p. 62).

Die tyd wat met die romanwerklikheid in verband gebring word, verduidelik nie na die tyd van die skeppingsproses nie, maar na die tyd wat in die roman self verbeeld word "zoals die via het taalaanbod tot ons komt in de tijd van het kennisnameproces" (Maatje 1974: 63).

Die romanwerklikheid is een van fiksionaliteit. Binne die roman self is dit waar en eg, maar nie daarbuite nie. Personae, ruimte, gebeure, tyd, wat opgeroep word is 'n produk van die skrywer se verbeelding al is die ontstaan daarvan gestimuleer deur die alledaagse werklikheid. Selfs die biografiese romanwerklikheid is op historiese feite gebaseer: gebeure wat in ISKANDER verhaal word, verskil van stellings wat in 'n historiografie omtrent Alexander die Grote gemaak word. Die element van fiksionaliteit word

in die sprokie seker die verste gevoer omdat fantasie 'n kardinale rol speel waar "werklikheid en wonder maklik vermeng raak (...)" (Grové 1974:105).

Die aspek van fiksionaliteit gee aanleiding tot die vraag na die waarheid in die prosawerk. Is dít wat in die prosawerk vergeestalt word waar en eg? Binne die werk self is dit waar en eg, want "the truth of literature (...) seems to be the truth in literature" (Wellek & Warren 1978:34). Die sprokiewêreld wat in FIDESSA opgeroep word, is binne FIDESSA self waar en eg: "The great novelists all have such a world - recognizable as overlapping the empirical world but distinct in its self-coherent intelligibility" (Id.:214; eie onderstreping).

Hiermee is 'n volgende saak reeds te berde gebring: die romanwerklikheid vorm binne die roman self 'n selfstandige werklikheid, maar dit moet in 'n sekere verhouding tot die alledaagse werklikheid staan, hetsy in 'n realistiese uitbeelding, hetsy in 'n geromantiseerde, gesatiriseerde of simboliese uitbeelding.

4.1.2 Verteller

Die hoofindeling ten opsigte van die verteller in die roman behels die oukatoriële verteller waar die verhaal vertel word deur 'n alwetende verteller wat buite die roman staan. Die ek-verteller kom voor in 'n werk waar een van die personee self die verhaal vertel, of skynbaar vertel want "ook de ik-verhalen worden in feite door een buiten het werk staande vertelinstantie verteld, en de persoonlijke verteller is niet meer dan een schepping van die vertelinstantie (evengoed als alle andere personen van het verhaal): hij is een fictionele, een quasi-verteller" (Maatje 1974: 184). Macauley & Lanning (1964:104) is ongeveer dieselfde

mening toegedaan. "Any author (...) is always commenting on his material simply by selecting what to write. Even when one character is made to speak and express himself and another character consistently does not speak, the author has made a commentary on him".

Tussen die ek-verteller en die ouktoriële verteller staan die ek-verteller wat nie een van die romanpersonae is nie; dit is die ouktoriële onpersoonlike ek-verteller. Die derdepersoonsverteller kom aan die woord wanneer alles deur die oog van 'n persona of personae gesien word maar die gebeure nie in die eerste persoon verhaal word nie; hierdie verteller kan sover ontwikkel tot die bewussynstroomwerke soos die geval met HET BOEK ALFA van Ivo Michiels. Die personale roman maak dikwels gebruik van die erlebete Rede en die sogenaamde "inside view" waar die ouktoriële verteller sy standpunt verlaat "om in meerdere of mindere mate in die huid van zijn personage(s) te kruipen en het gebeuren vanuit zijn (hun) gezichtshoek te zien" (De Piere 1974:122). Hierdie interiorisering kan sover as die monologue intérieur gevoer word, dit wil sê die gedagtes en gevoelens van die personae word deur homself in sy innerlike uitgespreek. Wanneer dialoog plaasvind en die personae self aan die woord kom, word die verteller op die agtergrond geskuif en vind dramatisering plaas sodat mens sou kon praat van 'n 'Eline-verteller' of 'n 'Fidessa-verteller' of wat die geval mag wees. In 'n groot aantal van Couperus se werke vind dramatisering in so 'n mate plaas dat "de lezer soms de indruk [heeft] een toeschouwer in een toneelzaal te zijn" (Id.).

Vanselfsprekend kan daar perspektiefvermenging in 'n roman plaasvind - ELINE VERE wek die indruk dat die ouktoriële verteller deurgaans aan die woord is, maar daar vind in der waarheid in 'n sekere mate ook perspektiefvermenging plaas, byvoorbeeld deur die

erlepte Rede. 'n Baie duideliker voorbeeld van 'n roman waarin perspektiefvermenigvuldiging plaasvind is VROUW EN VRIEND van Anna Blaman. Sekere dele word in die eerste persoon vertel en ander deur die ouktoriële verteller.

4.1.3 Personae

Persona verwys hier vanselfsprekend nie na die "lyrische personage" (Bal 1979:2) of "digterlike persoon" (Cloete, T.T. op. cit.) nie, maar na die romanpersonae.

Die romanpersonae is een van die belangrikste struktuuraspekte want "pour pouvoir parler de la signification des lettres en général, et non seulement comme procédé romanesque, il faut d'abord se placer au point de vue des personnages et non à notre point de vue de lecteurs d'un roman" (Todorov 1967:13). Die romangebeure moet dus ook deur die leser vanuit die perspektief van die personae gesien word.

Daarbenewens is die romanpersonae ook een van die moeilikste om skryfbare prosa-elemente - daarvan getuig die verskillende sieninge wat verskillende kritici huldig. Walcutt (1966:5) vergelyk die persona met die kwantum in fisika: "This ultimate particle cannot be located except when it jumps, and it jumps so quick that it cannot be arrested in flight. They [the physicists] know it exists because it jumps, but they can see only the movement rather than the particle itself, if particle is indeed what it is".

Deur die personae kom die tema van die werk, gebeure en tyd tot vergestaltung. In Eline in ELINE VERE kom die tema van die roman, naamlik die noodlotsgebondenheid van die mens, tot vergestaltung. Op hierdie wyse word die universaliteit van die roman verbeeld deurdat "the characters seem to swift in size and significance

during the course of a book" (Drew 1935:131).

Die handelende personae is ook die oorsaak van die romangebeure: die feit dat Fidessa in FIDESSA op die eenhoring se rug klim, gee aanleiding tot al die ander gebeure in die sprokie, dit wil sê dit is die motoriese moment.

Tyd kan ook alleen beleef word deur personae waardeur tydsverloop plaasvind - sonder personae kan daar geen belewing en verloop van tyd wees nie.

Andersom is dit ook waar dat tyd, ruimte en gebeure 'n persona vorm: Eline se ruimte dra grootliks daartoe by dat sy 'n draer van die 'filosofie van die noodlot' word. Die samewerkingsbeginsel van die literatuur is dus weer eens van toepassing: al die elemente bevat iets van die ander.

Personering kan plaasvind deur name, byvoorbeeld "Sans-Joye" wat "sonder vreugde" beteken - 'n opvallende kenmerk van Sans-Joye is sy erns. Meer subtiele personering geskied deur name soos "Alexandros" wat "verdediger van mense" beteken. Natuurlik is Couperus nie hier verantwoordelik vir die naamgewing nie maar hy wend dít wat die geskiedenis voorsien het baie effektief aan.

'n Verdere tegniek waardeur tekening van personae plaasvind, is direkte mededeling deur die verteller. Booth (1961) noem hierdie direkte mededeling "telling". Die volgende sitaat uit ELINE VERE dien as illustrasie: "Eline Vere was de jongste der beide zusters, donkerder van haar en ogen, slanker, minder rijk van vormen. Haar schaduwvolle, zwartbruine blik, bij de geämberde bleekheid van haar tint en het kwijnende van sommige heurer gebaren, gaven haar iets van een lome odaliske, die droomde" (Couperus 1974:22).

Hierdie tipes mededelings kan beskou word as "information that we must accept without question if we are to grasp the story that is to follow" (Booth 1961:3).

Hier kom die verhouding waarin die leser tot die verteller staan ter sprake: "the reader faces the story-teller and listens" (Lubbock 1958:251).

"Showing" vind plaas wanneer die verteller op die agtergrond tree en die handelende personee op die voorgrond. Sodoende word die "story expressed in the form of a thing acted, () narrative ceases and a direct light falls upon his [i.e. the author's] people and their doings" (Id.:267). Die volgende sitaat toon dit duidelik: "-Dan doe ik afstand van mijn zonde en bekeer ik mij. Tot de deugd van de mensen.

-Hoe, fidesa?

-Is hun deugd rusting te dragen?

-Het is hun zedelijkheid en hun eer, hun voordeel en hun trots. Het is het wezen van hun menselijkheid" (Couperus 1980:164).

In die geval van "showing" kan geen tydsprong plaasvind soos in die geval van die direkte mededeling deur die verteller nie, maar "it displays the whole of the time and space it occupies. (...) And therefore it is, for its length, expensive in the matter of time and space; (...)" (Lubbock 1958:268).

Friedman (1975:128) waarsku teen die nie-funksionele gebruik van "showing" en "telling": "If, on the other hand, the principle of showing versus telling becomes prescriptive, it degenerates into a mere fashion and produces frustration and boredom".

Mieke Bal (1979) maak 'n onderskeid tussen twee tipes "informatie-bronnen" waardeur personering plaasvind: eksplisiete informasie

en implisiete informasie: "Expliciet is die informasie, die een eienskap of attribuut van een personage vermeldt. Impliciete informasie halen we uit informasie over andere gegewens dan eienskappe of attributen van het personage" (Id.:9).

Die volgende kan as eksplisiete informasie omtrent Alexandros beskou word:

"-Hij is niet groot, eerder klein...

Dat wisten zij wel, de negerinnen.

-Maar regelmatig van bouw. Hij is breed en heel sterk, ging Aris= toxenes voort. Van spieren en van gestel. Zij hoofd nijgt een beetje links, naar zijn schouder toe. Zijn voorhoofd is smal onder het even kruivend bruine haar en zijn oogen zijn groot en frank: zijn oogen zijn knapejeugdige van blik" (Couperus 1969:12).

Eksplisiete informasie kan verskaf word deur die verteller (dit is "telling"), deur 'n ander persona (soos in die geval van bo=staande sitaat) of deur die persona om wie dit gaan, self.

Implisiete informasie volg, soos reeds gesê, uit ander gegewens as direkte mededelings en verg dikwels interpretasie van die kant van die leser:

"Zij bedaarde in zijn kalmté, terwijl zij lang tegen hem liggen bleef. Zij weende niet meer, maar heur ogen stonden vochtig en droevig, want zij dacht na over de bliksemende gedachte van dat on=deelbare tijdstip, dat spook, waarvoor zij geschrikt was, en zij herriep het in haar geest om het goed onder de ogen te zien...

Het mocht nooit meer terugkomen, nooit meer: het had haar zo doen ontstellen!" (Couperus 1974:274; eie onderstreping).

Uit die onderstreepte gedeeltes blyk Eline se fatalistiese hou=ding: die geluk wat sy op de Horze geken het, sal sy nooit weer

beleef nie. Eksplisiete mededeling hier is "het had haar zo doen ontstellen".

Uit voorafgaande aantal paragrawe blyk nou dat "telling" nie ge=lyk is aan "explisiete informasie" nie en "showing" nie aan "implisiete informasie" nie. 'n Ander persona kan iets direk oor ander personee meedeel, dus "explisiete informasie", maar dit is "showing". "Telling" sluit wel "explisiete informasie" in. Net so kan die verteller die handelinge van 'n persona beskryf ("telling") waaruit die leser sekere dinge omtrent 'n persona kan aflei maar dit is "implisiete informasie" omdat dit interpretasie van die leser verg. Deur middel van die verteller se direkte mededeling ("telling") kom die leser te wete dat Eline graag na haar eie beeld in die spieël staan. In samehang met Eline se ander eienskappe word afgelei dat sy egosentriese van aard is ("implisiete informasie").

4.1.4 Ruimte

"Dit is vanselfsprekend dat die tyd 'n dinamiese faktor is (daar=om is statiese tyd stemas vir die literatuur nie so baie belang=rik nie). Maar dat ook die ruimte dinamies is en nie staties nie, is minder vanselfsprekend (...). Tog is die ruimte in 'n literêre werk, soos die hele struktuur met sy diskursus, beweeg=lik" (Cloete, T.T. op. cit.).

Hierdie ruimtelike beweeglikheid blyk uit die ruimteverplasing; in ELINE VERE vind ruimteverplasing plaas byvoorbeeld van Den Haag na de Horze na Brussel en terug na Den Haag. In FIDESSA verskuif dit vanuit die woud na die stad van die mense, terug na die woud en weer eens na die stad. In ISKANDER vind daar ruimte=verskuiwing plaas in byvoorbeeld die in- en uitbeweging uit Alex=

andros se tent.

Ruimte en tyd is gewoonlik in 'n literêre werk heg met mekaar verbind omdat ruimte slegs kan 'gebeur' deur tyd: "Evenals de tijd-binnen-het-werk leren we ook de ruimte pas kennen door de realisatie, langs de lijn van de tijd-van-realisatie" (Maatje 1974:165).

Volgens Maatje (Id.:178) kan die ruimte in 'n prosawerk op tweeërlei wyses vergestalt word: deur gebeurtenisse wat iteratief-eksemplaries is en gebeurtenisse wat eenmalig is. Gebeure wat iteratief-eksemplaries is (dit wil sê gebeure wat herhaal word en lig werp op die innerlike van 'n persona) dra grootliks by tot die uitbeelding van die persona en die situasie waarin hy hom bevind. Wanneer Eline se geestelike versteurdheid al omvangryke afmetings aangeneem het, gebeur dit telkens dat sy nie meer droom van werklikheid kan onderskei nie. Sodoende word haar noodlotsgebondenheid versterk: Eline se lewenspad loop al vinniger afwaarts. Die erflikheidsfaktor word ook deur middel van die herhaling van hierdie gebeure versterk. Eline se noodlot is weer intiem met haar omgewing verbind.

Eenmalige gebeurtenisse neem 'n belangrike plek in die handelingsaspek binne die roman in. Fidessa se eenmalige handeling om vir haar 'n wapenrusting deur die reuse te laat smee, het uiteindelik verreikende gevolge.

Iteratief-eksemplariese gebeure plaas die persona binne 'n bepaalde ruimte waardeur personering plaasvind. Dikwels word die ruimte 'n simbool van 'n bepaalde saak; by Couperus dikwels mededraer van die noodlot. Deur middel van eenmalige gebeurtenisse beweeg die persona deur die ruimte.

Bal (1980:102) maak 'n onderskeid tussen plek en ruimte. Plek ver=

wys na die spesifieke plek wat 'n persona inneem, dit is "in principe meetbaar, in kaart te brengen, zoals de topologische positie van steden en rivieren op een landkaart zijn af te beelden". Met die term "ruimte" veruys sy na die waarneming van plekke deur 'n persona of deur die verteller. Hierdie onderskeid word baie goed verduidelik deur die aanvangsreëls van FIDESSA: "In de nachtscheen het woud onmetelijk van maagdelijke ongereptheid: zwart van reusachtige boomstammen en knoestige takken, die in het spoken der maan zich wrongen met een wanhopig gebaar van machtige strijdersarmen, als in één heroïsche marteling zwaar gespierder leden" (Couperus 1980:135).

Die boomstamme en -takke kan as plek beskou word - dit het betrekking op "de fysiske, matematisch meetbare vorm van de ruimtelijke dimensies" (Bal 1980:102). Die woud is die ruimte - hier waar-geneem en beskryf deur die ouktoriële verteller.

4.1.5 Tyd

4.1.5.1 Verteltyd en vertelde tyd

'n Onderskeid kan gemaak word tussen tyd buite die roman en tyd binne die roman. Die tyd buite die roman is die realisasietyd, dit wil sê die tyd wat dit die leser neem om die roman te lees. Dit word die verteltyd genoem en word gemeet "vanwege de verschillen in realisatie-snelheid bij verschillende lezers, in eenheden van de fixatie" (Maatje 1974:144). Die konkrete werk dien hier as uitgangspunt.

Die vertelde tyd is die tyd binne die roman self; dit is die tyd-span wat deur die gebeure in die werk gedek word. Dit kan uit 'n aantal ure, weke, maande of jare bestaan. In ELINE VERE beslaan die vertelde tyd 'n aantal jare, in FIDESSA is dit 'n korter periode

hoewel dit ook 'n aantal maande dek, terwyl die vertelde tyd in ISKANDER 'n redelike uitgebreide periode beslaan.

4.1.5.2 Tydruimte (tydsituering)

Die gebeure in die roman kan in die hede, verlede of toekoms verhaal word. Tydsituering word dikwels aan die ruimte waarin die gebeure plaasvind, gekoppel.

Wanneer die romangebeure in die hede afspeel, beteken dit dat dit in die hier en nou plaasvind. Gebeure wat in die verlede afspeel, "has nothing to do with one's own position in history. A work is past if the event depicted is over when the account of it is given" (Gray 1975:340). Die gebeure in al Couperus se romans speel af in die verlede; mens kan prosa trouens die 'genre van die verlede tyd' noem: "Indeed, one might go so far as to maintain that unless there is evidence to the contrary, the claim to moment-by-moment knowledge is by its very nature a claim about the past: our thinking and understanding is primarily about the past" (Id.:341).

Uit die aard van die saak is werke waarin die gebeure in die toekoms afspeel, min in getal. Gray (Id.:347) stel dit 'n bietjie eng deur te sê dat sulke gebeure slegs in verband met die dood en die hiernamaalse lewe staan.

4.1.5.3 Chronologie

Die gebeure in 'n roman word volgens 'n bepaalde volgorde vertel. 'n Skrywer kan van verskillende tegnieke gebruik maak - selfs binne dieselfde roman.

Die gebeure kan in die logiese volgorde waarin dit gebeur het, vertel word. Globaal gesien word die gebeure in talle van Couperus se romans volgens die logiese chronologie vertel. Gebeure uit die

verlede vind plaas deur terugflitse. Gebeure in die roman kan op 'n bepaalde punt in die hede begin en deur middel van 'n volledige terugflits heeltemal in die verlede terugbeweeg. Daar kan agter= toe beweeg word in die tyd, dit wil sê 'n chronologie van c-b-a. Chronologie kan in 'n sirkelgang plaasvind: daar word begin deur in die hede te vertel, terugbeweeg na die verlede en geëindig in die hede. Tyd binne die roman kan oormekaar skuif: verskeie personae vertel van dieselfde gebeure, maar elkeen vertel verby die punt waar die vorige persona opgehou het. Dit is die geval in MENUET van Louis Paul Boon. Hede, verlede en toekoms kan gelyktydig aangebied word, soos in MAHALA van Chris Barnard.

4.2 Drama

4.2.1 Taal, styl en struktuur

4.2.1.1 Taal

Drama, net soos prosa, is 'n 'wêreld van woorde'. Die verskil tussen prosa en drama in hierdie opsig lê daarin dat die drama taal onder ander omstandighede as die prosa gebruik: "The obvious difference between the two is that drama is written to be acted, whereas the novel is written to be read" (Charlton 1972: 144).

Taal is ook, soos in die geval van die prosaïe, die dramaturg se medium, want "all of the action and all of the characters can be revealed only by language" (Nicoll 1937:81).

Die taal se trefkrag is direk, want in plaas daarvan dat die leser met woorde op papier gekonfronteer word soos in die geval van prosa, sien "the spectator () what is done and hears what is said. The experience of the play is registered directly

upon his senses" (Perrine 1973:3).

Die uitwerking van die taal en al die nuanses daarvan hang in 'n groot mate af van die akteurs: dit kan nie weggeredeneer word nie dat "the performance of a play by skilled actors expertly directed gives the playwright a tremendous source of power" (Id.:3 - 4).

4.2.1.1.1 Klank en betekenis

Weer eens soos in die geval van prosa hang die klank in 'n drama ook af van die betekenis. Weer eens is die klank nie daar net ter wille van homself nie maar ook ter wille van die ander elemente. Woordbetekenis is primêr - klanke wat byvoorbeeld 'vrolik' genoem word, hang af van die woordbetekenis.

4.2.1.1.2 Ritme en metrum

Die ritme en metrum van die versdrama sal 'n ooreenkoms met dié van die poësie toon terwyl die ritme en metrum van die nie-versdrama weer 'n groter ooreenkoms met dié van die prosa sal toon omdat die struktureienskappe van die versdrama 'n groter ooreenkoms toon met die poësie as die nie-versdrama. Laasgenoemde se struktureienskappe stem in 'n groot mate ooreen met dié van die prosa.

In die versdrama word die ritme deur die volgende aspekte bepaal:

- (a) Sterker en swakker beklemtoonde sillabes wat heffings en dalings tot gevolg het: "verkeerd".
- (b) Toonhoogte en intonasie. Klem en toonhoogte wissel van beklemtoonde sillabe tot beklemtoonde sillabe: in "onvergeelyklik" word "on" sterker beklemtoon en hoër uitgespreek as "lyk" wat ook beklemtoon word.
- (c) Tempo. Dit hou verband met die tydsduur tussen die twee hef-

fings wat ongeveer 'n driekwart sekonde is. Hierdie pulsering stem ooreen met 'n mens se hartslag.

- (d) Klank beïnvloed ook ritme; 'n vers kan só fonies-ritmies wees dat 'n reëlmatige patroon van heffings en dalings verkry kan word, maar klanke kan ook reëlmatig herhaal word soos in: "de verijlende lijnen" (Couperus 1969:47).

e e e
en en
ijl lij

- (e) Ritme word bepaal deur vokaallengte en die woordlengte: eensillabige woorde vertoon 'n ander ritme as meersillabige woorde. Die volgende reëls uit PERIANDROS VAN KORINTHE illustreer die verskynsel:

"m¹ens mag nie mo¹or, wie¹ mo¹or, die¹ word ver¹mo¹or?" (Opperman 1977:60).

"Ver¹der, ter¹wyl die mee¹ue gul¹sig oor die wa¹ter ske¹er," (Id.: 15).

- (f) Woordbetekenis bepaal ritmiese interpretasie. As Periandros aan Lukophroon sê dat hy hom "stadig" onttrek van die bedryf, is 'n mens geneig om ook met 'n stadige ritme te lees.

- (g) Onderbeklemtoonde sillabes het ook ritmiese waarde: "dis tog, lieue mense, die gewone huishoudelike skêr!" (Id.:24).

Die ritme van die nie-versdrama stem ooreen met dié van die prosa.

4.2.1.2 Styl

'n Drama word gewoonlik in die eerste plek geskryf om opgevoer te word. Die dramateks self is iets permanent, maar elke opvoering daarvan is uniek "because the actors react differently to different audiences, and of course their own moods" (Esslin 1976:33). Die opvoering (drama) se karakter hang dus in 'n groot mate van die akteurs af - hulle interpreteer die teks aan hulle voorgelê. Op die oog af wil dit voorkom asof hulle algehele vryheid het wat dit betref, maar dit is net tot op 'n sekere punt waar "for the author has at his disposal a very powerful instrument for imposing on the actors the manner of interpretation he desires. That instrument is style" (Id.:34). 'n Versdrama met sy effens verhewe taalgebruik verg 'n ander benadering as 'n nie-versdrama: "The passage in elevated poetic language will thus clearly have to be spoken while the actor maintains a far more dignified, rigid stance; his gestures will have to be infinitely more stylised, his features far more still" (Id.:35).

Die dramaturg se styl bepaal dus in 'n groot mate die benadering tot die drama self.

Styl dien vir die toeskouer as informasiebron omdat die stylbenadering vir hom 'n aanduiding gee ten opsigte van die reaksie wat van hom verwag word. 'n Gehoor se reaksie sal verskil ten opsigte van LUCIFER van Vondel en THE SCHOOL FOR SCANDAL van Sheridan. 'n Versdrama "removes the action from the everyday, familiar sphere and makes it clear that no attempt is being made to portray life in all its humdrum pettiness" (Id.:37).

Vanselfsprekend het 'n dramaturg ook sy eie persoonlike styl, net soos die prosaïe. Ook ten opsigte van drama kan tyd- of periode=

style uitgeken word.

4.2.1.3 Struktuur

'n Drama, soos enige literêre werk, word geskep volgens 'n bepaalde samehangende plan. Die onderlinge komponente vorm 'n eenheid ten opsigte waarvan die dramaturg selekteer, sekere aspekte beklemtoon, ander onderbeklemtoon. Die belangrikste is dat alles, "every word, every detail, every gesture" (Hubenka & Garcia 1973:11) 'n bepaalde funksie in die geheelstruktuur vervul.

Volgens Hubenka & Garcia (Id.:4) bestaan die meeste dramas vanaf die negentiende eeu net uit drie bedrywe, bestaande uit 'n eksposisie of bekendstelling, komplikasie en ontknoping. Dit kan as algemene hoofstruktuur beskou word.

Wellek & Warren (1978:215) noem drama "enacted fiction" (eie onderstreping). Die dramawerklikheid is ook een van fiksionaliteit (en waarheid) om dieselfde redes genoem onder 4.1.1.3.

Klem word ook geplaas op "enacted fiction" (eie onderstreping). Die woord drama is ontleen aan die Griekse woord "drao" wat "doen" beteken (Odendal 1979:172). Teater is ontleen aan die Griekse woord "thea" wat "skouspel" beteken (Id.:1133). Handeling en sintuiglike indrukke speel dus in die drama 'n groot rol, "for what you could tell to the reader of fiction, you must show to the audience of drama" (Dietrich, Carpenter & Kerrane 1976:2).

Onder die begrip handeling word die volgende aspekte verstaan: "Immers, die aktore stel voortdurend 'handelinge' van allerlei aard: zij spreken, zij gesticuleeren, zij bewegen zich over de toneelruimte, zij grijpen naar de dingen en naar elkander, manoeuvreeren op velerlei wijzen met velerlei dingen, en geven zich

daarbij bepaalde mimische uitdrukkingen bovendien" (Van der Kun 1938:1).

Hubenka & Garcia (1973:41) noem handeling "the mute word" omdat kommunikasie (die drama se uiteindelijke doel) nie uitsluitlik afhing van die gesproke woord nie. Geslaagde kommunikasie kan ook plaasvind deur gebare, gesigsuitdrukkings en liggaamshouding.

Handeling en die gesproke woord gaan egter hand aan hand; in 'n drama is kommunikasie geslaagder wanneer die gesproke woord ondersteun word deur die korrekte gebare en wanneer die handeling en die situasie by mekaar aanpas.

4.2.2 Verteller

In teenstelling daarmee dat 'n prosaïst van verskeie perspektiewe gebruik kan maak (4.1.2) is die dramaturg feitlik net beperk tot een verteller, naamlik die objektiewe of dramatiese verteller. Dit vloei voort uit die feit dat "in true drama nobody reports the scene; it appears, (...)" (Lubbock 1957:262). Dit impliseer dat die verteller nie soos in prosa direk kommentaar op 'n persona se gevoelens kan lewer nie. Die dramaturg kan egter van 'n aantal metodes gebruik maak om hierdie probleem te oorbrug, maar omdat die vloei van die gebeure op hierdie wyse onderbreek word, werk die goeie drama nie oorvloedig daarmee nie.

Implisiete outeurskommentaar kan by monde van 'n persona op ander persone gelever word, maar die nadeel hieraan verbonde is dat personering verurwing word en die verteller onbetroubaar raak want "does the character speak for the author or only for himself?" (Perrine 1973:4). Die innerlike van 'n persona kan onthul word deur die alleenspraak en die tersyspraak. In die alleenspraak praat die persona as't ware met homself - dit stem ongeveer oor=

een met die monologue intérieur wat die prosa gebruik. In die tersyspraak draai die persona weg van die persoon wat hy aanspreek in die rigting van die gehoor en spreek dié aan.

Benewens die feit dat al bogenoemde metodes die gebeureverloop onderbreek, kan 'n dramaturg wat streng realisties werk dit nie effektief of geregverdig aanwend nie.

Dialoog in 'n drama het kortliks die volgende funksies:

- (a) Dit verskaf informasie omtrent ander personee en die gebeure.
- (b) Dit is persona-onthullend (ten opsigte van die woordvoerder).
- (c) Gebeureverloop vind grootliks deur middel van dialoog plaas.
- (d) Dit het 'n poëtiese funksie, dit wil sê "[it] deals with the impulse in the language to aspire to its finest expression primarily for the sake of elevated language" (Hubenka & Garcia 1973:44).

4.2.3 Personee

'n Groot deel van die mens se lewe wentel om kontak met ander mense, daarom is dit nie verrassend nie "that when we read or see a play, our major interest is in the characters. We want to know who they are, what they are trying to do, and what is the significance of their experience" (Hay & Howell 1974:15).

Al die ander elemente in die drama, naamlik tyd, ruimte, verteller, belig die personee van naderby. Die dramatiese verteller lig die personee ook van naderby toe, tyd- en ruimtebeleving vind plaas deur die personee. Soos in die geval van prosa kry die handelende personee egter ook slegs binne 'n bepaalde tyd en ruimte gestalte. Die literêre samewerkingsbeginsel geld dus ook hier.

Personering vind grootliks plaas deur handeling en dialoog - selfs die innerlike van 'n persona moet deur middel daarvan verbeeld word. Verder speel fisiese voorkoms 'n rol by die personering in die drama: "The dramatist knows that, whether accurate or not, we tend to judge people by physical appearance. He uses this tendency to create immediate characterizations, especially of minor characters, through stereotypes" (Id.:16).

'n Persona in formele kleredrag skep 'n ander indruk as een in slenterdrag. Selfs attribute soos sambrele, hoede, penne, boeke, en sovoorts dra by tot personering.

Fisiese voorkoms sluit vanselfsprekend wesenstrekke soos ouderdom, prominente gelaatstrekke, littekens, in want hierdeur dra die dramaturg spesifieke informasie aangaande sy personee oor.

4.2.4 Ruimte

Dramatiese ruimte word ook geskep deur woorde. Dit verskil van die epiese ruimte in dié opsig dat die dramatiese ruimte gerealiseer word deur die akteur wat die teks in handeling omsit sodat die ruimte iets 'tasbaars' word.

Dramatiese ruimte bestaan wel as iets konkreet voordat die akteurs op die verhoog kom, maar dit is slegs 'n deel van die teks - die regie-aanwysings wat verkonkretiseer is. "Maar pas de dramatis personee zullen deze ruimte 'vullen' en het de toeschouwer mogelijk maken, in dat toneel een handelingsruimte te zien" (Maatje 1974:165).

'n Interessante aspek omtrent die dramatiese ruimte is dat dit nie werklik driedimensioneel is nie, maar slegs twee en 'n halfdimensioneel: diepte word slegs gesuggereer deurdat die twee parallel=

le lyne van byvoorbeeld 'n kamer mekaar nie soos in die werklikheid in die oneindigheid sny nie; "ze snijden elkaar om perspektivische redenen integendeel in een punt, dat vrij dicht achter het toneel ligt" (Id.:165). Ruimte kristalliseer in Couperus se werk só duidelik voor die leser se geestesoog dat dit wel drie-dimensioneel genoem kan word.

Maatje (Id.:166) maak 'n onderskeid tussen 'n hoofteks en neweteks. Die hoofteks is dié deel van die teks wat verbaal gerealiseer word terwyl die neweteks betrekking het op rekwisiets en handeling. Hoof- sowel as neweteks dra by tot die opbou van die dramatiese ruimte: die neweteks word direk in die ruimte verkoretiseer terwyl die hoofteks ruimtelik werk, dit wil sê, akoes-ties vul dit die ruimte.

In teenstelling met die prosa het die buite-dramatiese ruimte ook 'n invloed op die dramatiese ruimte omdat 'n akteur deur dialoog ruimte kan suggereer wat nie vir die toeskouer sigbaar is nie. Dit beteken egter nie dat dit minder relevant is vir die dramatiese ruimte nie. In die dramateks van ELINE VERE word de Horze slegs vermeld maar as ruimtelike entiteit neem dit 'n belangrike plek in Eline se noodlotsgebondenheid in. (kyk p. 169).

4.2.5 Tyd

4.2.5.1 Verteltyd en vertelde tyd

"Die tijd-binnen-het-werk [vertelde tyd] openbaart zich in de tijd-van-realisatie [verteltyd]: we leren die tijd pas kennen door te lezen, resp. te luisteren (naar de realisatie van een ander, voordrager of toneelspeler)" (Id.:133).

Vertelde tyd en verteltyd stem nie noodwendig ooreen nie: die

tyd binne die drama kan 'n hele aantal jare in beslag neem terwyl die verteltyd slegs 'n paar uur is. Die vertelde tyd neem egter die verteltyd in beslag, met ander woorde die vertelde tyd kom tot stand binne die verteltyd. Daarom bestaan daar 'n verband tussen die vertelde tyd en die verteltyd.

Drie moontlikhede bestaan:

- (a) Vertelde tyd en verteltyd kan ooreenkom; tydens 'n gesprek kan vertelde tyd en verteltyd parallel verloop.
- (b) Vertelde tyd en verteltyd hoef nie parallel aan mekaar te verloop nie; deur enkele woorde of handelingte kan 'n aantal ure of dae vertelde tyd binne die bestek van enkele minute verteltyd verloop.
- (c) Verteltyd kan 'n groter periode oorspan as vertelde tyd: die verloop van gebeure kan voor 'n pouse op 'n bepaalde punt tot stilstand kom en na die pouse weer by daardie spesifieke punt hervat word.

4.2.5.2 Tydruimte (tydsituering)

Die grootste verskil tussen tydsituering in prosa en drama lê daarin dat die drama afspeel tydens die hier en die nou: "a drama exists, even in written form, in the present tense; the action is always happening 'now'" (Dietrich, Carpenter & Kerrane 1976:4). Terugflitse kan wel plaasvind, selfs 'n algehele herbelewing van die verlede, maar dan steeds in die hier en nou.

4.2.5.3 Chronologie

Die dramaturg het soos die prosaïes ook 'n aantal metodes tot sy beskikking waarvolgens chronologie kan plaasvind. Dramatiese gebeure kan volgens die logiese chronologie van gebeure plaasvind.

Gebeure kan in die middel van die totale gebeureverloop begin na= dat informasie in verband met die gebeure daarvóór deur byvoor= beeld 'n verteller gegee is. 'n Verdere moontlikheid is dat alleen die laaste gebeure uitgebeeld kan word terwyl dié daarvoor ge= suggereer of onthul word, of daar kan van 'n terugflits gebruik gemaak word. Parallele gebeureverloop kan plaasvind: die handeling van een persona op 'n bepaalde tydstip kan uitgebeeld word en daarna in 'n ander toneel of bedryf die handeling van 'n ander persona tydens dieselfde periode.

HOOFSTUK VYF : ONTMOETING TUSSEN DIE EPIEK EN DRAMA IN DIE BE- SPREEKTE WERKE VAN COUPERUS

Couperus se werk in die algemeen en die drie betrokke werke in die besonder, lewer duidelik bewys van sy aanvoeling vir die drama-tiese. "Verbazend is alleen, dat deze auteur zich nooit aan het schrijven van een toneelstuk heeft gewaagd" (Van den Toorn 1958: 321). Die dramaverwerking van ELINE VERE verraaï al dadelik iets van Couperus se dramatiese talent. Die drama op sigself is nie baie geslaagd nie,* maar die talle direkte oornam van dinge uit die roman gee 'n aanduiding van die dramatiese krag daarvan. Eliassen-De Kat (1972:302) beskou Couperus met reg as 'n dramatiese outeur.

Die drama werk met mense - 'n mens kry geen a-menslike dramatiek nie. Daarom is die dramapersonae, en ook die romanpersonae, van die belangrikste struktuur-aspekte (kyk pp. 150 en 164). Kristal-lisering van die dramapersonae vind grootliks plaas deur handeling en dialoog (kyk p. 165). Dramatiese dramapersonae word daarom gekenmerk deur handeling gevolg deur denke; 'n intellektuele per-sona soos Germanicus (GERMANICUS) is nie-dramaties omdat hy 'n denker is. Dareios (ISKANDER) beveel dat Charidemos verwurg en daarna van die stadsmure afgegooi moet word. Sy bevel word onmid=

* Een van die groot strukturele swakhede in die drama is die weg-lating van die Horze-episode; daar word bloot verwys na Eline se kuier daar. In die roman vorm dit 'n hoogtepunt in die gebeure (dit is 'n epiiese stolling) en heelwat aandag word deur die impli-siete outeur daaraan geskenk.

dellik uitgevoer. Later het hy berou oor sy impulsiewe opdrag: "Waarom, o goden, waarom had hij dit zoo snel bevolen, waarom hadden zijne officieren zoo snel de beulen ontboden, waarom hadden zijne beulen zoo snel zijn driftig bevel uitgevoerd!?" (Cooperus 1969:45). Alexandros het geglo dat hy van Herakles en Achilles afstam en dat hy goddelike bloed het. Tydens 'n banket sê Kleitos reguit vir hom "gij zijt Jupiters zoon niet!" (Id.: 429). Uit woede deurboor hy Kleitos se maag met 'n spies. Dan eers beseef hy wat hy gedoen het en smee sy veldhere om hom dood te maak. Hy beseef dat sulke onnadenkende optrede bewys daarvan lewer dat "wat de Koning nu niet had kunnen beheerschen, was de onkoninklijke driftwoede om beleedigde majesteit, (...)" (Id.: 432).

In die drama val die klem op uitbeelding "for what you could tell to the reader of fiction, you must show to the audience of drama" (Dietrich, Carpenter Kerrane 1976:2). Handeling is een manier om dit te doen (kyk pp. 162 - 163). Daarom is Eline se dikwels historiese optrede sterk dramaties. Die paradoksale is dat sy in die volle verhaalverloop 'n passiewe persona is. Dit is egter nie 'n intellektuele passiwiteit nie. Haar toenemende passiwiteit gaan gepaard met toenemende agteruitgang en dit is dramaties. By Fidessa vind daar geen wesentliche verandering* plaas nie, sy is dus baie minder dramaties van aard as Eline of Alexandros.

* Uiterlik vind daar verandering plaas en Fidessa leer menslike eienskappe ken. Die verandering is egter nie permanent nie en na haar opneming in die hemelse sferes herwin sy haar nimfenaatuur. In der waarheid is sy 'n statiese persona.

Konflikte en botsings (dit maak deel uit van die handeling) met ander personee of met ander kragte, is sterk dramatiese. Aanvanklik is die persona opgewasse teen dié kragte maar later word hy daardeur oorwin. Aanvanklik rig Eline en Alexandros hulle teen die noodlot maar die duistere kragte se mag neem geleidelik toe en Eline (en Alexandros) word vernietig. Fidessa daarenteen, aanvaar haar noodlot, nie uit berusting nie, maar uit vreugde - dit is vir haar 'aanbiddelik noodlot'. Die feit dat sy 'n nimf is, speel vanselfsprekend hier 'n rol.

Fisiese voorkoms speel in die drama 'n groot rol in personering (kyk p. 165); 'n persona se innerlike kan selfs deur sy kleredrag blyk. Eline se swart klere is byvoorbeeld 'n duidelike weer=spieëling van haar innerlike soos Alexandros se aanvanklik eenvoudige klere 'n aanduiding van sy nederigheid en ongekompliseerdheid van 'karakter' is. Eline (ook Alexandros) kan duidelik gevisualiseer word (kyk p. 18) en in plaas daarvan dat dié uitvoerige beskrywings, soos deur talle kritici, as negatiewe struktuuraspekte gesien word, word dit as funksioneel beskou want dit dra by tot die dramatiek van die roman(s).

Werklike dramatiese personee is veeldimensioneel; hulle het "goede en slechte, resp. sympathieke en onsympathieke, kante - als hij diepte heeft en inhoud" (Hartkamp 1979:4 - 5). Eline het vele fasette en so ook Alexandros. Die toneelverwerking van ELINE VERE laat dit nie duidelik blyk nie, trouens die Eline van die drama skep 'n taamlieke eenvlakkige indruk. Fidessa is 'n vlak persona; sy toon feitlik geen negatiewe eienskappe nie. Slegs op die reus het sy 'n negatiewe uitwerking (kyk p. 82) as sy sy geluk vernietig, maar sy is nie eens bewus daarvan nie. FIDESSA

blyk dus redelik nie-dramaties te wees. Van 'n sprokie word egter vereis dat dit nie dramaties sal wees nie omdat die werklikheid wat daarin verbeeld word vreemd en nie-natuurlik is nie. Die reus toon die meeste dramatiese trekke omdat hy 'n sekere diepte besit (kyk p. 85).

Alle dramatiese personae besit 'n "dramatic flaw". In die geval van Eline kristalliseer dit in haar apatie en willoosheid om haar teen die noodlot te verset. Alexandros se hoogmoed en heersersug kan as sy gebrek beskou word. Fidessa het geen "dramatic flaw" nie, daarom ontwikkel sy nie tot 'n tragiese figuur nie en is sy dus baie min dramaties.

Couperus se talent vir dramatiese ruimtebeskrywing blyk uit 'n vergelyking tussen die beskrywing van Eline se boudoir in die drama, en haar boudoir in die roman:

"Piano schuin in een hoek. Lage divan onder een groote palm; kleine schrijftafel met bibelots. Boven de roze marmeren schoorsteenmantel een Venetiaansch spiegeltje, met roode koorden en kwasten. Op de schoorsteenmantel een groep van Amor en Psyche naar Canova. Boeken, beelden, platen, bloemen" (Couperus 1918: 18).

"Haar piano stond schuin in een hoek. Een lage divan, overdekt met een Perzische stof, was overlommerd door een volbladige aralia. Een kleine schrijftafel was overladen met talloze kleine voorwerpen van weelde. Beelden, platen, veren, palmen vulden alle hoeken. De roze marmeren schoorsteen was bekroond met een Venetiaans spiegeltje, door rode koorden en kwasten als opgebeurd. Een Amor en Psyche, naar Canova, in biscuit, vormde daar een groep van een, zich overgeevende, ontsluitende jonkvrouw en

een minzieke, gevleugelde god" (Couperus 1974:32).

Beweging, veral as dit na 'n onbekende bestemming of ruimte is, is dramaties. Die ruimtelike beweeglikheid in ELINE VERE en ISKANDER dra daartoe by (kyk p. 154). In eersgenoemde roman vind ruimteverplasing plaas van Den Haag na Horze na Brussel na Den Haag. In ISKANDER word ruimtes gedurig met mekaar afgewissel terwyl dit in FIDESSA verskuif van die woud na die stad, terug na die woud, na die stad, na die smidswinkel van die reuse in die hemel en terug na die stad.

Emosies, veral besetenheid, word as sterk dramaties beskou. Eline en Alexandros is in hierdie opsig albei geweldig dramaties. In beide romans verwys die oukatoriële verteller eksplisiet daarna: "En Betsy's toespelingen op Otto, op haar symphathie voor Vincent, die zij geheel en al meende verborgen te hebben, maakten haar razend van machteloze woede" (Couperus 1974:335; sie onderstrepings). "Maar hij staarde dol, met zijn dolle ogen. Door zijn hemelhoog stijgende hersenen woelden de dollen spiralen" (Couperus 1969:412; sie onderstrepings).

Onbestendigheid is dramaties omdat dit nie volmaak is nie; volmaaktheid is nie dramaties nie, daarom besit Fidessa feitlik geen dramatiese trekke nie. Ook in hierdie opsig is Eline sterk dramaties: haar buie wissel soos kwiksilwer. Dit blyk veral na die verbreking van haar en Otto se verlowing: "Maar nu zij Eline nooit zag dan óf dof en teruggetrokken, (...), óf driftig en schreeuwend; (...)" (Couperus 1974:322). Alexandros se veldhere beskou hulle koning aanvanklik as hulle vriend eerder as hulle heerser. Hulle is daarom vrymoedig in hulle benadering tot hom. Namate Alexandros Iskander word, toon hy 'n ongekende wreedheid wat sy soldate

verwar en hulle weet nie meer wat om van hom te verwag en hoe om hom te benader nie. Fidessa daarenteen toon deurgaans 'n bestendigheid in haar trou aan Sans-Joye. In hierdie opsig toon sy 'n ooreenkoms met Lancelot in HET ZWEVENDE SCHAAKBORD wat dwarsdeur die verhaal getrou is aan koningin Guenever.

Die strydtonele in ISKANDER is van die mees dramatiese gebeure in die hele roman. Dit is tonele wat gekenmerk word deur wreedheid en bloedvergieting en bowe-al deur lawaai. Veral dít versterk die dramatiese omdat stilte onDRAMATIES is. Wat dit betref is die woud in FIDESSA onDRAMATIES: daar is geen geluid nie.

Dinge wat vloeibaar is, is grootliks dramaties. Daarom het water dramatiese kwaliteit, veral onstuimige water. Dit speel in ISKANDER 'n groot rol; op hulle Persiese veldtog moet die Griekse soldate meer as een keer 'n rivier oorsteek en almal oorleef dit nie altyd nie. Tyd is ook vloeibaar en daarom een van die mees dramatiese aspekte in enige literêre werk. Die tyd speel in ISKANDER 'n groter rol as in ELINE VERE omdat dit 'n mag is waardeur die noodlot geopenbaar word (kyk 2.1.5.1.8). Daarby word die tyd as onoorwinlik voorgestel. In ELINE VERE speel tyd ook 'n rol omdat gebeure net deur die tyd kan plaasvind (kyk p. 155); dit word egter nooit so eksplisiet gestel soos in ISKANDER nie.

Die dood geld as die mees dramatiese van alle gebeure omdat geen verandering ingrypende as die dood is nie. Veral ISKANDER toon hier 'n geweldige dramatiek: dwarsdeur die roman word personee op die slagveld gedood of tereggestel deur Alexandros, die twee Persiese prinsesse word vermoor, Sisygambis pleeg 'n gestadigde selfmoord en ten slotte sterf Alexandros self. Eline se dood op sigself, is meer dramaties as dié van Iskander omdat Eline se

wegdrywing uit die lewe van sekonde tot sekonde in 'n erlebte Rede weergegee word. Fidessa en Sans-Joye se dood het feitlik geen dramatiese trekke nie omdat daar 'n herlewing plaasvind.

Klank en ritme is emosionele faktore en dus a-intellektueel; dit impliseer dramatiese aspekte. ELINE VERE, ISKANDER en FIDESSA het 'n geweldige rykdom van "woordmuziek" (kyk 2.1.2 en 2.2.2), boonop word emosie hierdeur gekristalliseer. Ritme verbeeld in Couperus se werk dikwels beweging, wat op sy beurt self dramaties van aard is.

Die drama is nie die genre van die enkeling nie, omdat die mense= massa die menslike dimensies verteenwoordig. Dit is dramaties omdat die menslike dimensie die vergroting van die "dramatic flaw" vergestalt. Beide ELINE VERE en ISKANDER het 'n groot aantal personee, elk met sy eie tekortkominge. Die mees dramatiese werk van Couperus in hierdie opsig is waarskynlik DE BOEKEN DER KLEINE ZIELEN.

Van die drie bestudeerde werke toon ISKANDER ongetwyfeld die sterkste dramatiese inslag - Knuvelder (1961:124) noem dit 'n drama van menslike handeling. Hoewel ELINE VERE ook heelwat dramatiese eienskappe het, is dit minder dramaties as eersgenoemde werk - Griekse soldate bied noodwendig meer moontlikhede as Hagensaars tot die dramatiese. Soos reeds gesê toon FIDESSA min dramatiese trekke omdat dit 'n sprokie is.

HOOFSTUK SES : SAMEVATTING EN EVALUERING VAN COUPERUS SE LITERÊRE VAKMANSKAP

Samevattend beskou blyk dit uit die voorafgaande hoofstukke dat kristallisering een van die unieke eienskappe van Couperus se prosa is. Kristallisering is in die eerste plek 'n wesenstrek van die drama (kyk p. 142) - deur die gebruik daarvan in die prosa word 'n besondere boeikrag aan Couperus se werk verleen. Dit is onder andere hierdie boeikrag wat daartoe bydra dat Couperus onder die grootste Nederlandse romansiers gereken kan word. Russell (1927:523) beskou hom trouens as "a figure fit to take his place alongside Hugo and Balzac and Thackeray, (...)", terwyl Meijer (1978:250) hom beskou as "the greatest novelist to emerge in the nineties, (...)".

Soos wat dit die geval met enige skrywer met so 'n omvangryke oeuvre soos Couperus s'n is, (kyk p. 3) is daar hoogtepunte en laagtepunte. Tot sy swakker werke behoort waarskynlik EXTAZE en ook FIDESSA staan, soos aangetoon, nie uit as 'n hoogtepunt in sy oeuvre nie (kyk p. 78). ELINE VERE, ISKANDER en VAN OUDE MENSEN, DE DINGEN DIE VOORBIIJGAAN word as van sy heel beste werke beskou.

Uit die voorafgaande bespreking het dit duidelik geblyk dat Couperus se besondere taalhantering die 'lewensasem' van die kristalliserings is. Verder het dit ook aan die lig gekom dat die duidelikheid en intensiteit van die kristalliserings in 'n sekere mate afhang van die leser se werklikheidservaring omtrent dít wat in die literêre werk uitgebeeld* word (kyk p. 147 in hoofstuk

* In Couperus se werk kan die romangebeure vanweë die kristalliserings as ver-beeld beskou word.

vier vir die opmerking oor die rol van die leser, en ook p. 16 vir die opmerking oor die 'helderheid' van die kristalliserings). Aan die ander kant is dit natuurlik ook waar dat 'n kunstenaar se werklikheidservaring omtrent die vergestalte romanwerklikheid 'n invloed uitoefen op die afgerondheid en suiwerheid van die kristalliserings. Couperus se eie beleving van die Haagse 'aristokratiese' lewe wat hy in ELINE VERE uitbeeld, dra byvoorbeeld onder andere by tot die kristalhelderheid daarvan (kyk 2.1.1).

Binne die algemene opset van Couperus se taalhantering by kristallisering, is aandag geskenk aan sy besondere gawe tot gedetailleerde beskrywing vir sover dit van toepassing is op die personae (2.1.1.1 en 2.2.1.1) en ruimte (2.1.1.2 en 2.2.1.2). Dit is veral hierdie sogenaamde 'woordskilderye' wat Couperus se meesterskap as skrywer bewys.

Die krag van die taalhantering geld ook ten opsigte van die "woordmuziek" (kyk p. 38) in sy prosa. 'n Mens kan dit die poëtiese sy van die kristalliserings noem. Hier het die volgende aspekte wat in diens van kristallisering staan, aan die orde gekom: ritmiese werking (kyk p. 38), alliterasie en assonansie (kyk p. 39) en algemene rymwerking (kyk pp. 96 - 97). Dit het verder geblyk dat klankherhaling ook bydra tot die vergestaltung van woordbetekenis (2.1.2.1.2 en 2.2.2.1.2).

Woordherhaling is een van die opvallendste Couperus-stykenmerke wat grootliks tot kristallisering bydra. Dit kan lei tot die kristallisering van emosie (kyk byvoorbeeld p. 43) en personering (kyk pp. 43 - 49 en pp. 100 - 102). Kristallisering word verder bewerkstellig deur vergelykings en metafore (2.1.3.2 en 2.2.3.2). Ander bespreekte tegnieke wat elkeen 'n bepaalde funksie by kris-

tallisering het, is woordkontraste (2.1.3.3 en 2.2.3.3), 'Cou=periaanse' woordsamestellings (kyk pp. 16 en 110) en puntuasie waaronder interpunksie en ellipse ressorteer.

Die tot dusver uiteengesette kristalliseringtegnieke verg weinig of geen interpretasie van die leser (uitgesonderd 2.1.1.2.1 en 2.2.1). In die geval van die kristallisering van die noodlots=verloop en die rol van die kleure binne die verhaalverloop, word die leser se interpretasie intenser betrek (kyk p. 62). 'n Mens sou dus hier - soos reeds uitgewys - 'n onderskeid kon maak tussen kristallisering wat deur eksplisiete informasie en kristallisering wat deur implisiete informasie tot stand kom (kyk pp. 152 - 153).

Uit die voorafgaande hoofstukke het ook geblyk dat FIDESSA, wat aanskoulikheid en boeikrag betref, in die skaduwee van ELINE VERE en ISKANDER - veral ISKANDER - staan. Dit hou klaarblyklik daarmee verband dat FIDESSA weinig kenmerke van die dramatiese ver=toon (kyk pp. 171 - 172).

'n Sekere reëlmatige patroon is verweef in die skepping van die kristalliserings (2.3). In die geheel gesien het dit betrekking op 'n reëlmatigheid ten opsigte van ELINE VERE, FIDESSA sowel as ISKANDER. Spesifieke sake wat hier aan die orde gekom het, is die tegnieke wat onder 2.1 en 2.2 bespreek is.

Elkeen van die bespreekte kristalliseringtegnieke het 'n bepaalde doel en funksie. Die uiteindelijke resultaat van kristallisering is die intensivering van die leser se belewing van die romange=beure.

Die verskil in die aard van die stof van die onderskeie werke het, soos vermeld, vanselfsprekend 'n invloed op die aard van die kris=talliseringe. Hier het geblyk dat die ooreenkomste (3.2) groter

is as die verskille (3.1) omdat dieselfde tegnieke in al drie werke gebruik is in die totstandkoming van die kristalliserings. Kristallisering is 'n wesenstrek van die drama; laasgenoemde is in 'n groot mate 'n visuele genre. Gevolglik kan veronderstel word dat Couperus se prosa elemente van die drama sal toon. Ten einde dit in hoofstuk vyf te bewys, is 'n aantal literêr-teoretiese beginsels in hoofstuk vier bespreek. Hierdie literêr-teoretiese grondings dien ook ter verduideliking van 'n aantal aspekte wat deur die loop van die hele beredenering ter sprake gekom het.

Die kristalliserings lewer bewys daarvan dat Couperus in sy werk genregrense oorskry (kyk p. 145). Die genoemde dramaverwerking van ELINE VERE bevestig ook dat die prosa van Couperus hom gerieflik tot die dramaverwerking geleen het. Die dramatiese inslag in sy prosa word nie net deur die personae vergestalt nie, maar ook in emosionaliteit en die ruimte (kyk pp. 172 - 173).

Couperus het op 'n keer 'n gasteboek in Munduk (Bali) geteken en toegevoeg: "Je suis le prince des poètes". Dié studie wat maar 'n klein greep uit Couperus se oeuvre van naderby probeer belig het, bewys eerder dat hy "le prince des romanciers" is. Van sy poësie het naamlik weinig oorgebly, maar sy romans - veral sommige - het onsterflikheid bereik.

7. SUMMARY : CRYSTALLISING AS TECHNIQUE AND MEANS OF CONSTRUCTION
IN LOUIS COUPERUS' 'ELINE VERE' AND 'FIDESSA' WITH REFERENCE TO
'ISKANDER'

Louis Couperus is rightly regarded as one of the master narrators in Dutch literature. This becomes evident amongst other things through his handling of the language; this has a bearing on the so-called crystallisings. The term crystallising refers to the clear, firm figurative moulding of, for example, the thoughts of personae, landscapes, features of personae.

Three works of Couperus, different in nature, were chosen for the purpose of the study: Eline Vere (a 'Dutch' novel), Fidessa (a fairy-tale) and Iskander (a biographical novel). These works are representative of the two 'tendencies' in his work, namely the realistic and the fantastic.

Different techniques are used in the creation of the crystallisings: detailed description, phonic manifestations, other linguistic manifestations, punctuation and crystallising through the interpretation of the reader.

Seen in its totality, the procédé pattern through which the crystallisings take shape, forms a regularity applicable to Eline Vere, Fidessa as well as Iskander.

Each of these crystallising techniques has a specific function, but generally speaking the crystallisings serve to intensify the reader's experience of the chain of events in the novel. Since crystallising is connected with the sensory experience of the reader during the reading act, one can speak of co-experiencing.

The similarities in the nature of the crystallisings are greater than the differences because the same techniques are used in the realization of the crystallisings. One of the biggest differences in crystallising lies in the nature of fate: it is negative in both Eline Vere and Iskander, whilst positive in Fides=sa.

Crystallising is a characteristic of the drama which is to a great extent a visual genre. Consequently it can be presumed that in Couperus' work there will be strong dramatic elements. In order to prove this, a number of literary theoretical principles are discussed in Chapter Four. Couperus' work in general, and the selected works in particular, show his flair for the dramatic.

An extensive oeuvre like that of Couperus would naturally be of an uneven nature. This study which attempted to elucidate a small part of his oeuvre, proves that Couperus truly is "le prince des romanciers".

8. BIBLIOGRAFIE

8.1 Tekste

- COUPERUS, L. 1969. Iskander; de roman van Alexander den Groote. Amsterdam, Polak & Van Gennep. 516p.
- COUPERUS, L. 1974. Eline Vere; een Haagse roman. Amsterdam, Van Kampen. 579p.
- COUPERUS, L. 1980. Fidessa. (In Couperus, L. Psyche. Fidessa. Amsterdam, Veen. p. 135 - 206).

8.2 Geraadpleegde bronnen

- BAL, Mieke. 1979. Mensen van papier; over personages in de literatuur. Assen, Van Gorcum. 100p.
- BAL, Mieke. 1980. De theorie van vertellen en verhalen; inleiding in de narratologie. Muiderberg, Coutinho. 158p.
- BARNARD, C. 1975. Mahala. Kaapstad, Tafelberg. 174p.
- BASTET, F.L. 1980. De zuil en de Boeddha; Couperus en zijn lezingen. De Revisor, 7(2):32 - 39.
- BATESON, F.W. 1972. The scholar-critic; an introduction to literary research. London, Routledge & Paul. 202p.
- BATTEN, F.E.A. 1936. Over Louis Couperus. De Nieuwe Gids, 5(1):229 - 242.
- BLAMAN, Anna. 1979. Vrouw en vriend. Amsterdam, Meulenhoff. 201p.
- BOGAERTS, T., samest. 1960. Ter inleiding. (In Couperus, L. Vreugde van Dionysos. Daamen, Bakker. p. 7 - 32).
- BOGAERTS, T. 1969. De antieke wereld van Louis Couperus. Amsterdam, Polak & Van Gennep. 132p.
- BOON, L.P. 1957. De bende van Jan de Lichte; een bandietenroman uit de jaren 1700. Amsterdam, De Arbeiderspers. 247p.
- BOON, L.P. 1977. Menuet. (In Boon, L.P. Menuet en andere verhalen. Amsterdam, De Arbeiderspers. p. 80 - 175).
- BOOTH, W.C. 1961. The rhetoric of fiction. Chicago, University of Chicago Press. 455p.
- BORDEWIJK, F. 1952. Louis Couperus en de fantasie. (In Bordewijk, F. et al. Over Louis Couperus. Amsterdam, De Samenwerkende Uitgevers. p. 10 - 16).
- BOULTON, Marjorie. 1972. The anatomy of prose. London, Routledge & Paul 190p.

- BULFINCH, T. 1919. The golden age of myth and legend; being a revised & enlarged edition of "The age of fable". London, Harrap. 495p.
- CHARLTON, H.B. 1972. The art of literary study; an approach to literature for the plain man. Folcroft, Folcroft Library Editions. 193p.
- CIRLOT, J.E. 1973. A dictionary of symbols. London, Routledge & Paul. 419p.
- CLOETE, T.T. 19___. Basisdiktaat honneurs-literêre teorie. (Ongepubliceerd.)
- CLOETE, T.T. 19___. Die dramatiese gedefinieer aan die hand van dramas van Van Wyk Louw. (Ongepubliceerd.)
- COUPERUS, Elizabeth. 1918. Eline Vere: toneelspel in vier be-
drijven; naar den roman van Louis Couperus. Groot
Nederland, 1 - 61.
- COUPERUS, L. 1886. Orchideeën; een bundel poëzie en proza. Amsterdam, Rössing. 208p.
- COUPERUS, L. 1895. Williswinde. Amsterdam, Veen. 85p.
- COUPERUS, L. 19__?. Legende, mythe en fantazie. Amsterdam, Veen. 2 bde in 1.
- COUPERUS, L. 1955. De verliefde ezel. (In Couperus, L. Ver-
zamelde werken X. Amsterdam, De Samenwerkende Uit-
gevers. p. 319 - 458).
- COUPERUS, L. 1974. De berg van licht. Wageningen, Veen. 399p.
- COUPERUS, L. 1974. De stille kracht. Wageningen, Veen. 206p.
- COUPERUS, L. 1975a. Belangrijke mededelingen over Louis Couperus
door zijn vriend "Jan". (In Couperus, L. Verzamelde
werken VII. Amsteruam, Van Oorschot. p. 565 - 570).
- COUPERUS, L. 1975b. Hoe een roman geschreven wordt. (In Cou-
perus, L. Verzamelde werken XII. Amsterdam, Van Oor-
schot. p. 43 - 48).
- COUPERUS, L. 1975. De boeken der kleine zielen (verzamelde werken
V). Amsterdam, Van Oorschot. 989p.
- COUPERUS, L. 1975. Extaze; een boek van geluk. (In Couperus, L.
Verzamelde werken II. Amsterdam, Van Oorschot.
p. 143 - 240).
- COUPERUS, L. 1975. Langs lijnen van geleidelijkheid. (In
Couperus, L. Verzamelde werken III. Amsterdam,
Van Oorschot. p. 413 - 683).

- COUPERUS, L. 1975. Lucrezia. (In Couperus, L. Verzamelde werken IX. Amsterdam, Van Oorschot. p. 7 - 52).
- COUPERUS, L. 1975. Metamorfoze. (In Couperus, L. Verzamelde werken III. Amsterdam, Van Oorschot. p. 5 - 242).
- COUPERUS, L. 1975. Noodlot. (In Couperus, L. Verzamelde werken II. Amsterdam, Van Oorschot. p. 7 - 140).
- COUPERUS, L. 1975. Het zwevende schaakbord. (In Couperus, L. Verzamelde werken X. Amsterdam, Van Oorschot. p. 461 - 683).
- COUPERUS, L. 1977. Van ouden mensen, de dingen die voorbijgaan. Pretoria, Academica. 240p.
- COUPERUS, L. 1980. Psyche. (In Couperus, L. Psyche. Fidessa. Amsterdam, Veen. p. 7 - 131).
- CRAM-MAGRÉ, A.M. 1973. Couperus als sprookjesschrijver. (In Weerwerk; opstellen aangeboden aan professor dr. Garnt Stuiveling ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam. Assen, Van Gorcum. p. 66 - 80).
- DE PIERE, J. 1974. Verteller en gezichtshoek; een benadering aan de hand van Couperus' Eline Vere. Spiegel der Letteren, 16:119 - 133.
- DIETRICH, R.F., CARPENTER, W.E. & KERRANE, K., comp. 1976. The art of drama. New York, Holt, Rhinehart & Winston. 781p.
- DREW, Elizabeth. 1935. The enjoyment of literature. New York, Norton. 233p.
- DROP, W. 1963. Noodlot en romanstructuur bij Louis Couperus. Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 79:288 - 305.
- ELIASSEN-DE KAT, Martha H. 1972. Nog eens stijlverschijnselen bij Couperus. De Nieuwe Taalgids, 65(4):287 - 302.
- ESSLIN, M. 1976. An anatomy of drama. London, Abacus. 125p.
- FINDLATER, A., ed. 1945. Chambers's etymological dictionary. London, Chambers. 685p.
- FRIEDMAN, N. 1975. Form and meaning in fiction. Athens, University of Georgia Press. 420p.
- FURST, Lilian R. & SKRINE, P.N. 1971. Naturalism. London, Methuen. 81p.
- GALLE, M. 1973. Van Gedroomd minnen tot Ons dwaaze bestaan; het noodlot in het werk van Louis Couperus. Hasselt, Heideland-Orbis. 110p.

- GRAY, B. 1975. The phenomenon of literature. The Hague, Mouton. 594p.
- GROVÉ, A.P. 1976. Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans. Elsiesrivier, Nasou. 121p.
- HARTKAMP, M. 1979. Waarom schreef Vestdijk geen toneel? Vestdijk Kroniek, 24:2 - 18.
- HAUSER, A. 1977. The social history of art; naturalism, impressionism, the film age. London, Routledge & Paul. 267p.
- HAY, D.L. & HOWELL, J.F., comp. 1974. Contact with drama. Chicago, Science Research Associates. 550p.
- HUBENKA, L.J. & GARCIA, R., ed. 1973. The design of drama; an introduction. New York, McKay. 564p.
- KNUVELDER, G. 1961. Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel 4. 's-Hertogenbosch, Malmberg. 437p.
- KUIPER, W.E.J. 1969. Couperus en de oudheid. Amsterdam, Polak & Van Genneep. 48p.
- LIBRAIRIE LAROUSSE. 1973. Pétit Larousse illustré. Paris, Librairie Larousse. 1793p.
- LOUW, N.P. VAN WYK. 1975. Germanicus. Tafelberg, Tafelberg. 116p.
- LUBBOCK, P. 1957. The craft of fiction. London, Cape. 276p.
- LUKÁCS, G. 1978. The theory of the novel; a historico-philosophical essay on the forms of great epic literature. London, Merlin. 160p.
- MAATJE, F.C. 1974. Literatuurwetenschap; grondslagen van een theorie van het literair werk. Utrecht, Oosthoek. 302p.
- MACAULEY, R. & LANNING, G. 1964. Technique in fiction. New York, Harper & Row. 227p.
- MEIJER, R.P. 1978. Literature of the Low Countries; a short history of Dutch literature in the Netherlands and Belgium. Scheitnam, Thornes. 384p.
- MICHIELS, I. 1976. Het boek alfa. Amsterdam, De Bezige Bij. 142p.
- MORRIS, W., ed. 1975. The heritage illustrated dictionary of the English language. New York, American Heritage Publishing Company. 1550p.
- THE NEW OXFORD ILLUSTRATED DICTIONARY. 1978. Sidney, Bay Books. 2 vols.

- NICOLL, A. 1937. The theory of drama. London, Harrap. 261p.
- NIENABER-LUITINGH, Wilhelmina. 1978. Die kunstenaarsfiguur in die werk van Louis Couperus. (In Nienaber-Luitingh, Wilhelmina. Uit twee letterkundes; artikels oor aspekte van die Afrikaanse en Nederlandse letterkunde. Kaapstad, Tafelberg. p. 69 - 86).
- ODENDAL, F.F., red. 1979. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal. Johannesburg, Perskor. 1378p.
- OPPERMAN, D.J. 1977. Periandros van Korinthe. Kaapstad, Tafelberg. 69p.
- PERRINE, L., comp. 1973. Dimensions of drama. New York, Harcourt Brace Jovanovich. 567p.
- POPMA, K.J. 1968. Beschouwingen over het werk van Louis Couperus (1863 - 1923). Amsterdam, Buijten & Schipperheijn. 268p.
- REIJNDERS, K. 1960. Couperus verkennen: barbarismen en impressionisme. De Nieuwe Taalgids, 53:10 - 20.
- RITTER, P.H., jr. 1952. Over de stijl van Louis Couperus. (In Bordewijk, F. et al. Over Louis Couperus. Amsterdam, De Samenwerkende Uitgevers. p. 67 - 74).
- RUSSELL, J.A. 1927. Couperus in English. Die Nieuwe Gids, 42(1):522 - 533.
- SEGERS, R.T., red. 1978. Receptie-esthetika; grondslagen, theorie en toepassing. Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten. 202p.
- SHERIDAN, R.B. 1976. The school for scandal. (In Morell, J.M., ed. Four English comedies of the 17th and 18th centuries. Harmondsworth, Penguin Books. p. 315 - 414).
- SIVIRSKY, A. 1970. Het beeld der Nederlandse literatuur. Deel 2. Groningen, Wolters-Noordhoff. 582p.
- SÖTEMANN, A.L. 1966. De structuur van Max Havelaar. Utrecht, Bijleveld. 2 bde.
- SÖTEMANN, A.L. 1972. Adäquate Konkretisation als äusserste Grenze. (In Van Ingen, F., Kunne-Ibsch, E., De Leeuw, H. & Maatje, F.C., Hrsg. Dichter und Leser. Groningen, Wolters-Noordhoff. p. 134 - 142).
- STAVERMAN, W.H. 1917. De romans van twee hystericæ. De Nieuwe Taalgids, 11:113 - 125.
- STEENBERG, Elsabe. 1979. Die sprokie as kunsoort. Tydskrif vir Letterkunde, 17(4):84 - 89.

- STUIVELING, G. 1967. Op zoek naar Louis Couperus. (In Stuiveling, G. Willens en wetens; twaalf essays. Amsterdam, Querido. p. 100 - 113).
- TODOROV, T. 1967. Littérature et signification. Paris, Larousse. 118p.
- TODOROV, T. 1977. The poetics of prose. New York, Cornell. 272p.
- URI, S.P. 1955. Louis Couperus, als exotisch romanticus (1863 - 1923). (In Uri, S.P. Vlucht der verbeelding; studies over de neo-Romantiek bij twaalf Nederlandse prozaschrijvers en -schrijfsters van de periode 1890 - 1920: Jacobus van Looy, Arij Prins, Frederik van Eeden e.a. Groningen, Wolters. p. 75 - 106).
- VAN BOOVEN, H. 1931. Leven en werken van Louis Couperus (slot-fragment). De Nieuwe Gids, 64(12):648 - 679.
- VAN DEN TOORN, M.C. 1958. Enige stijlverschijnselen bij Louis Couperus. De Nieuwe Taalgids, 51:312 - 322.
- VAN DER KUN, J.I.M. 1938. Handelings-aspecten in het drama. Nijmegen, Berkhout. 357p.
- VAN HAMEL, A.G. 1900. Fidessa's eenhoorn. De Gids, 64(1): 520 - 523.
- VAN HEMELDONCK, W. 1977. Antieke en Bijbelse metaforiek in de moderne Nederlandse letteren, 1880 - ca. 1914; een bijdrage tot de Europese stijlgeschiedenis. Gent, Secretariaat van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde. 319p.
- VAN MAERLANT, J. 1878. Naturen bloeme. Leiden, Sijthoff. 2 bde in 1.
- VAN TRICHT, H.W. 1960. Louis Couperus; een verkenning. Daamen, Bakker. 224p.
- VAN VLIET, H.T.M. 1976. Alexander en de tijd; enige structuur-aspecten van Couperus' Alexander. De Nieuwe Taalgids, 69(3):205 - 227.
- VERHAAR, H. 1977. Couperus als naturalist. Tirade, 21(223): 169 - 178.
- VOGEL, A. 1973. De man met de orchidee; het levensverhaal van Louis Couperus. 's Gravenhage, Nijgh & van Ditmar. 258p.
- VONDEL, J. van den. 1977. Lucifer; treurspel. Pretoria, Van Schaik. 163p.
- WALCUTT, C.C. 1966. Man's changing mask; modes and methods of characterization in fiction. Minneapolis. University of Minnesota Press. 368p.

- WELLEK, R. & WARREN, A. 1978. Theory of literature. Harmondsworth, Penguin Books. 374p.
- WIELENGA, B. 1917. Moderne letterkunde; Willem Kloos als literair profet, Louis Couperus als type van den modernen mensch. Kampen, Kok. 111p.
- ZOLA, E. 19 . Thérèse Raquin. Paris, Bibliothèque-Charpentier. 255p.
- ZOLA, E. 1968. Thérèse Raquin. Harmondsworth, Penguin Books. 253p.

9. DANKBETUIGINGS

Eerstens en bowe-al dank aan Hom wat die verwesenliking van ideale moontlik maak.

Aan prof. J. van der Elst, my studieleier, is ek baie dank ver=skuldig vir sy altyd vriendelike hulp en leiding. Hy het my des=tyds aan Louis Couperus en sy werk bekendgestel; wat ek van die Nederlandse letterkunde weet, het hy my geleer.

Prof. T.T. Cloete bedank ek vir baie meer as die leen van aante=keninge - hy het my geleer om respek vir letterkunde te hê.

Ek is verder dank verskuldig aan mev. E.A. van der Elst wat bereid was om van haar aantekeninge aan my te leen; mej. D. Geyser wat te midde van 'n eie druk program tyd aan my afgestaan het; mev. E. van der Walt wat behulpsaam was met die oplos van tegniese pro=bleme; mnr. G. Kruger wat altyd belanggestel het en behulpsaam was en prof. W.J. de V. Prinsloo vir die taalkundige versorging van die Engelse opsomming.

'n Woord van dank aan mnr. M. de Jong van Johannesburg wat baie moeite gedoen het met die bestel van boeke en selfs 'n boek uit sy private boekery verskaf het. Aan mnr. L. Janse van Vuuren my dank vir sy netjiese bindwerk.

Laastens, maar beslis nie die minste nie, 'n innige woord van dank aan my ouers wat in voor- en teenspoed altyd beskikbaar was. Ver=al my ma verdien 'n groot dankie - sy het haar dae agter die tik=masjien deurgebring en 'n soms moeilik leesbare handskrif geduldig ontsyfer.