

T.N&A

T'YDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS
9DE JAARGANG NR. 2 DESEMBER 2002



Dog Heart

BREYTEN BREYTENBACH

[Daniel Hugo](#)

Epiloog by 'n "drama" in drie bedrywe: Eybers, Warren, Kannemeyer

[Jerzy Koch & Julia Wysocks](#)

Op weg na Welgevonden met emblematische uitrusting: Sewe dae by die Silbersteins gelezen in het kader van het embleem-onderzoek

[Heinrich van der Mescht](#)

Die ontstaangeskiedenis en agtergrond van Hubert du Plessis se liedere op Nederlandse tekste

[Louise Viljoen](#)

Hartland en Middelwêreld: die hantering van die spanning tussen die lokale en globale in Breyten Breytenbach se Dog Heart (1998)

[Andries Visagie](#)

"Ik de kameleon". Hibriditeit in Henk van Woerden se trilogie oor Suid-Afrika

[Rike Olivier](#)

"Ghi selt spreken dese woort": Taalhandelinge en gender in die abel spel van Lanseloet van Denemerken

[Elektroniese weergawes van T.N&A](#)

[Kontaknommers](#)

[Algemeen](#)

[Riglyne vir outeurs](#)

Epiloog by 'n "drama" in drie bedrywe: Eybers, Warren, Kannemeyer

- Daniel Hugo -

Abstract

In the poem "Kritiek" (1977) the Afrikaans poet Elisabeth Eybers reacts to criticism from the Dutch critic Hans Warren who sharply commented on an earlier work by Eybers, "Einde van die seisoen" (1973). The result is that Eybers basically rewrites the original poem and so commits an "intentional fallacy". In 1995 the Afrikaans literary historian J.C. Kannemeyer joined the debate. He sided totally and uncritically with Eybers' interpretation of her own poem. In this essay I intend to show that even though Warren was unnecessarily critical of Eybers' attitude regarding the hippies in "Einde van die seisoen", he provided an accurate reading of the poem.

Wanneer 'n skrywer sy eie werk interpreteer, is die moontlikheid om die "intentional fallacy" (Abrams, 1971: 79-80) te begaan veel groter as wanneer 'n onbetrokke buitestander dit doen. Die valkuil van "die skrywer se bedoeling" word in die Afrikaanse letterkunde op 'n onverwagse en merkwaardige wyse geïllustreer aan die hand van twee gedigte van Elisabeth Eybers en die kritiese reaksies daarop. Hierdie geval is so onverwags omdat die digter bekend staan as besonder terughoudend. In die loop van ses dekades het sy feitlik nooit verstrik geraak in die taai web van 'n literêr-kritiese polemiëk nie. Behalwe hierdie een keer. Wat die geval so merkwaardig maak, is dat een buitestander – 'n professionele kritikus – hom volledig laat meesleur het deur die skrywer se interpretasie van haar eie gedig.

Daar is drie spelers by dié klein drama in drie bedrywe betrokke: die digter Elisabeth Eybers, die Nederlandse digter en resensent Hans Warren en die Afrikaanse kritikus J.C. Kannemeyer. Die eerste bedryf open in die jaar 1973 met die verskyning van Elisabeth Eybers se tiende digbundel Kruis of munt. Die tweede gedig in die bundel is:

Einde van die seisoen
Die trouelose lig vergrou,
die waarheidskermis is verby:
verlate jesuswerwers vou
hul slaapsakke en moet vergly,
geboë, oor 'n vloer van blare,
na een of ander winterhol.

Langsaam, met dromerige gebare,

stop elkeen sy vroom ransel vol.
Hulle sypel, groepies of in pare,
om vóór die hek al weg te smelt
verdoesel in 'n vag van hare,
onvatbaarheid en nie-geweld.
Nou wag ons dat die opgewonde
kinders die park op stelte set,
hollend of skaatsend, met gesonde
krete van wierooklose pret.

Dieselfde jaar nog – op 6 Oktober 1973 – bespreek antagonist Hans Warren die bundel in die Provinciale Zeeuwse Courant. Die volledige resensie lui so:

Er staat in de nieuwe bundel "Kruis op [sic!] munt" van de Zuidafrikaanse maar nu al vele jaren in Nederland wonende dichteres Elisabeth Eybers (geb. 1915) een gedicht dat me heeft geïrriteerd en dat me argwanend heeft gemaakt voor heel haar poëzie en instelling. Het is een knap vers, vol sfeer, fraai van verwoording, kortom, leest u maar. [Hier haal Warren dan die gedig aan, D.H.] Het venijn zit in de staart: de twee laatste regels zijn, zal ik het maar heel lelijk zeggen: zuidafrikaans. Mogelijk is de dichteres uit rijm dwang op dat "gezonde" gekomen, maar neen, dan bewijst toch de slotregel, dat zij werkelijk partij kiest op een manier die mij althans woedend maakt. Wie zo de frisse jeugd tegen onfrisse hippies af wil zetten, waar houdt die op? En toen ik dit toontje eenmaal had gehoord, klonk het op meer plaatsen (in het zelfbeklag, de verlaten, misbegrepen vrouw in Ballingschap met B die toch zo grootmoedig alles begrijpt en omhelzen wil) en zelfs bij de verzen die ik verder erg goed vond (want Elisabeth Eybers is een goed dichteres) kon ik het jammer genoeg niet vergeten. Wat ik maar opbiecht – een volgende keer ben ik het wel kwijt.

(Soos aangehaal in Kannemeyer, 1995: 35-36)

So eindig die eerste bedryf. Die toeskouer wat nie graag sien dat sy vereerde heldin so verneder word nie, voel wrewelig. Wie is dié meerderwaardige meneer wat sommer alle (Suid-?)Afrikaners by sy uitbarsting betrek? Wat op grond van één gedig argwaan koester teenoor "heel haar poëzie en instelling"? Wat die meesters van die ironie beskuldig van "zelfbeklag" en valse grootmoedigheid? Hy is – ongetwyfeld! – 'n voorbeeld van die "doktrinêre Hollandse meneer" van wie Elisabeth Eybers geskryf het in "Twee kleuters in die Vondelpark" (in haar bundel Balans van 1962). En dit is sekerlik nie toevallig dat "Einde van die seisoen" in die Vondelpark afspeel nie (Jansen, 1996: 177), wil die verontwaardige Eybers-aanhanger graag glo. Hier mag die opvoering nie eindig nie. Iemand moet vir die heldin in die bresse tree. Wie sal dit doen?

Tot almal se verbasing en trots: die heldin self. Vir die tweede bedryf maak ons

'n sprong na die jaar 1977 wanneer Eybers se bundel Einder verskyn. Daarin staan haar skerp teregwyding aan Warren in die vorm van die volgende gedig:

Kritiek

Wie zo de frisse jeugd tegen de onfrisse hippies af wil zetten, waar houdt die op?

PROVINCIALE ZEEUWSE COURANT

Die resensent uit Seeland vind
my vers, om dit héél lelijk uit te druk
– sy selfbewuste term – Zuidafrikaans.

En raai waarom? – Onlangs het ek gekyk
na hippies wat stil padgee vir die kou,
gedink aan kinders met hul skaatslawaaï.
Hy meen dat ek van kinderkrete hou,
hul spervuur teen die naakte trommelvlies
bo Nepalese siferspel verkies,
'n hekel het aan hippies en hy word
derhalwe woedend (weer sy eie woord).

Dat elkeen só sy herkoms moet verrai...
In sy lokettewêreldjie behoort
kantkies by kyk, elke gegewe dra
'n onverwisselbare etiket
wat nuanseringe onvoegsaam maak:
toeskouer is om ja of nee te kraai.
Van dag tot dag volg hy die stippelweg
langs prikvlaggies wat oral goed en sleg
kordaat aandui en teen verwarring waak.

Hy sou die reënboog boikot as dit nie
met kleurkrytklem die spektrum illustreer:
één feit word teen 'n ander afgeset.
(U merk dat ek van tyd tot tyd siteer.)
Sy kop met sekerhede volgeprop
– geen skrefie vir 'n splinter ironie
om in te dring – vorder: waar houdt die op?
Ja, vra dit. Wáár ek ook ophou of wanneer,
hoop ek om nog oningehok te bly,
nie weggebêre vir en vóór my tyd
– miskien, wie weet, iets minder liggeraak,
steeds met 'n tastende kieskeurigheid
ook wat betref die yk van poësie.

Die bewonderaars van Eybers se poësie vind in hierdie briljante antwoord
genoeg rede tot bewondering. Ek noem net enkeles: Eybers se vermoë om

klinkende spreuke te skep soos "In sy lokettewêreldjie behoort / kantkies by kyk" en "Hy sou die reënboog boikot as dit nie / met kleurkrytklem die spektrum illustreer"; die raak teenoormekaarstel van die woorde "kantkies" en "kieskeurigheid"; die versluiserde spel met die slagoffer se naam in die frase "teen verwarring waak" (Warren raak dus maklik verwar, suggereer sy slinks) en die virtuose wyse waarop sy "siteer" – dit wil sê haar eie intertekstuele "sitiespel" skep. Die literêre toeskouer sug tevrede – en onthou dat sy by 'n vroeër geleentheid al 'n "doktrinêre Hollandse meneer" met die naam De Laar op sy plek gesit het ("Ode aan kontroleur de Laar" uit Onderdak van 1968). Ook De Laar het haar haar herkoms verwyt: "Allicht! U bent niet meer in Afrika!" Ons heldin het weer haar eerverlies gewreek. Die gordyn mag maar sak.

Maar die onbevooroordeelde buitestander sal merk dat Eybers in "Kritiek" nie alleen – met alle reg, trouens – die kritikus se kleingeestigheid en rigiditeit kasty nie. In die poging om haar eintlike bedoeling met "Einde van die seisoen" te verduidelik, herskryf sy die gedig letterlik wanneer sy die oorspronklike "gesonde krete" van die kinders "hul spervuur teen die naakte trommelvlies" noem en wanneer sy skielik gewag maak van die "stil" hippies se "Nepalese sitiespel", wat as 'n nadere omskrywing van die oorspronklike (lawaaierige) "waarheidskermis" moet dien. Die effek is dat die kinders gestigmatiseer word en die hippies gerehabiliteer. Maar van entoesiastiese Eybers-aanhangers kan 'n mens nie verwag om dié manipulasie uit te wys nie. Dit blyk duidelik uit die derde en laaste bedryf van ons klein drama.

Die gordyn gaan weer op. Wie verskyn nou op die verhoog? 'n Swaargewapende ridder op 'n wit perd uit die verre suide. Die ridder heet Kannemeyer en die geleentheid is die digter se tagtigste verjaardag, 26 Februarie 1995. 'n Tydsverloop van 18 jaar is in die literêre arena klaarblyklik nie te veel om die onreg aan 'n dame te bestry nie – selfs nie as die teenstander al lankal disnis geslaan is deur die einste verontregte nie. Dit is wat die strydlustige J.C. Kannemeyer van Hans Warren se resensie sê:

Die resensie in sy geheel getuig van 'n gemaksugtige slordigheid wat beskamdend vir die skrywer en sy koerant behoort te wees. Warren laat hom op 'n lukraak, onbekookte wyse uit oor moontlike rymdwang en sy opmerkings oor Eybers se sogenaamde selfbeklag en grootmoedigheid openbaar 'n gigantiese wanbegrip van Kruis of munt. Om daarby op grond van 'n onjuiste interpretasie van die twee slotreëls van die gedig Eybers se Suid- Afrikaanse herkoms te betrek, is iets wat aan kwaadwilligheid grens.

(Kannemeyer, 1995: 36)

Van Elisabeth Eybers se antwoord aan Hans Warren in haar gedig "Kritiek" sê hy:

Die wyse waarop Eybers hier haar vroeëre gedig betrek, lei tot

'n interpretasie wat as 'n korrektyef moet dien op wat sy as 'n foutiewe lees beskou. . . . Eybers wys dus die werklike kern van die kontras vir haar lesers uit en toon daarmee by implikasie Warren se oppervlakkige interpretasie van haar gedig aan.

(Kannemeyer, 1995: 39)

In die volgende uitspraak oor "Einde van die seisoen" laat Kannemeyer hom dan volledig (ver)lei deur Eybers se eie poëtiese interpretasie agterna:

Dit is 'n gedig waarin die jaarlikse uittog uit die Vondelpark van die Amsterdamse hippies met hul besondere soort godsdienstbeoefening en hul pasifistiese oortuigings die konkrete agtergrond is vir die beskrywing van 'n tipiese Nederlandse najaarsdag met sy "trouelose lig" en "vloer van blare". In die plek van die "verlate jesuswerwers" kom dan die raserige, opgewonde kinders wat met die gedurige gehardloop en geskaats alles in die park opnuut, maar dan op 'n ander wyse, "op stelte set", 'n Nederlandse uitdrukking wat hier in die betekenis van in beroering of wanorde bring gebruik word. Terwyl die hippies wegsmelt en "vergly" ('n woord wat die Nederlandse "van de plaats glijden" oproep), neem die kinders met hul rumoerigheid die park oor. Al is hierdie geluide van 'n ander aard ("wierooklose pret") as dié van die hippies, is dit, veral deur die "gesonde" uitgelatenheid van die jeug, vir die (waarskynlik ouer) waarnemende spreker van die gedig nie minder steurend nie. Die gedig bied dus geen getuienis hoegenaamd dat die spreker, en daarmee ook Eybers, 'n negatiewe beeld van die hippies opbou en die kinders op grond van hul "gesonde krete" en "wierooklose pret" as 'n verfrissende kontras en ideaal voorhou nie.

(Kannemeyer, 1995: 35)

Die vraag is egter: Het Warren – ten spyte van sy venynige vooroordeel jeens die digter se (Suid-?)Afrikaanse herkoms – nie tog die gedig reg verstaan nie? Word die "frisjeugd" nie inderdaad teen die "onfrisjeugd" afgespeel nie? Die gekrenkte digter mag protesteer en die verontwaardigde kritikus mag dit eggo dat dit nie haar bedoeling was nie, die leser moet egter in die eerste en in die laaste instansie noukeurig nagaan wat daar in die gedig staan.

Daar staan: die kinders uiter "gesonde / krete van . . . pret". Die woord "pret" kan nie anders as positiewe konnotasies hê nie. Dieselfde geld meestal ook vir "gesonde". Die woord "gesond" kan in 'n sekere konteks wel 'n negatiewe klank kry, byvoorbeeld wanneer daar gesê word van iemand wat te veel eet dat hy 'n "gesonde eetlus" het. In dié verband word die woord ironies gebruik en beteken "gesond" eintlik "ongesond". Is dit die geval in die slotstrofe van Eybers se gedig?

Nee, daarvoor is die positiewe semantiese uitstraling van "pret" net te groot. Let verder op die neutrale woord "wag" in die eerste reël van die betwiste strofe: "Nou wag ons dat die opgewonde / kinders . . . ". Daar staan nie: "Nou vrees ons . . . " nie. Ek is bevrees Hans Warren het reg gelees. Die kinders word waarlik as "de frisse jeugd" voorgelê.

En die hippies, word hulle as "onfris" voorgelê? Inderdaad. Hulle word uitgebeeld as diere met "'n vag van hare" wat aan die einde van die somerseisoen in "een of ander winterhol" gaan hiberneer. Hulle lewensbeskouing word 'n raserige en oppervlakkige "waarheidskermis" genoem en elkeen dra 'n "vroom ransel" (= "rugsak"). In Afrikaans domineer die negatiewe betekenis "skynheilig" die positiewe "godvrugtig" by die gebruik van die woord "vroom". Die hippies word ook beskryf as "verlate jesuswerwers" wat klaarblyklik nie net deur die "trouelose lig" van die somer verlaat word nie, maar deur God self verlaat is. Wie die frase "verlate jesuswerwers" teëkom, moet onmiddellik dink aan Jesus se kruiswoorde "My God, my God, waarom het U My verlaat?" (Matteus 27: 45).

Die "gesonde" jeug word egter nie volledig – soos wat Warren skynbaar beweer – teen die hippies "afgeset" nie. Die digter lê tog 'n verband tussen die twee groepe met die kermis-beeldspraak. Die "jesuswerwers" se "waarheidskermis" word op 'n niegeestelike vlak voortgesit deur die kinders wat "die park op stelste set", dit wil sê in beroering bring met hulle nie-ideologiese ("wierooklose") pret. Steltlopers is uiteraard iets wat op kermisse gesien kan word en hier by wyse van 'n vaste uitdrukking metafories die vers ingebring word. Maar daar is nóg verbande tussen die twee groepe. Die hippies verdwyn soos pelsdiere "na een of ander winterhol", terwyl die kinders "holland" hulle plek inneem. So gekunstel, word 'n mens gedwing om die kinders se gehol te verkies bo daardie ongure "winterhol". Hierdie spel met kontrasterende parallele sien 'n mens ook in die beskrywing van die bykans willose vertrek van die hippies, hulle "vergly, / geboë", teenoor die kinders se energieke geskaats (eweneens 'n geboë glybeweging). Die slotstrofe van hierdie vernuftig gestruktureerde gedig is 'n gekonsentreerde spieëlbeeld van die voorafgaande drie strofes. En dit behels die omkering van 'n negatiewe voorstelling in 'n positiewe. Tot sover dan my epiloog by dié drama in drie bedrywe. Hans Warren het dus korrek gelees. Of sy veroordeling van Elisabeth Eybers se satiriese ingesteldheid teenoor die hippies in orde is, moet elke leser vir homself uitmaak. Myns insiens val so 'n oordeel buite die terrein van die literêre kritikus. Dit is net so irrelevant as die bedoeling van die skrywer.

Universiteit van die Vrystaat

Bibliografie

Abrams, M.H. 1971. A glossary of literary terms. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

Eybers, E. 1990. Versamelde gedigte. Kaapstad: Human & Rousseau en Tafelberg. Jansen, E. 1996. Afstand en verbintenis: Elisabeth Eybers in

Amsterdam. Pretoria: J.L. van Schaik.

Kannemeyer, J.C. 1995. Die gespitste binnebliek: 'n opstel oor die poëtika van Elisabeth Eybers by geleentheid van haar tagtigste verjaardag op 26 Februarie 1995. Kaapstad: Tafelberg.

Die Bybel. 1953. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

[Elektroniese weergawes van T.N&A](#) [Kontaknommers](#) [Algemeen](#) [Riglyne vir outeurs](#) [Bo](#)

Tydskrif vir Nederlands &
Afrikaans

9de Jaargang, Nommer 2. Desember
2002

Op weg na Welgevonden met emblematische uitrusting: Sewe dae by die Silbersteins gelezen in het kader van het embleem-onderzoek

- J. Koch & J. Wysocks -

Abstract

In his analysis of Etienne Leroux's novel *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) from the book *Op weg na Welgevonden* (1970) Kannemeyer distinguished a number of dual structures and indicated their similarity to the structure of the emblem. Kannemeyer proposed that Leroux consciously exploited the centuries-old European tradition of the emblem, in this way escaping demonstrative didacticism and making the novel more dynamic by the ingenious use of emblematic structure synthesising the visual and the verbal. Following Kannemeyer's proposal the authors tried to verify to what extent the series of images which he distinguished with respective commentaries are convergent with the theoretically elaborated concept of the emblem. For this purpose the authors employed B. F. Scholz's analytical model, which emphasises the emblem's elucidating and moralising functions. The article concludes that *Sewe dae by die Silbersteins* does not directly refer to nor does it revive the emblematic genre, while on the other hand constant presence and pervasion of the image and its exegesis constitutes the pivot of the novel's structure.

1. Probleemstelling

In de laatste twintig jaar tracht men niet alleen de hedendaagse literatuur maar ook moderne filmkunst of reclame met behulp van theorieën te analyseren die op het gebied van het embleem-onderzoek werden ontwikkeld. (1) Literatuurwetenschappers en comparatisten staan over het algemeen positief tegenover de toepassing van de emblematische methoden bij de contemporaine literatuurstudie. Toch is men tot nu toe niet ver gevorderd in de bestudering van de effectieve toepassingmogelijkheden. Dat het onderzoek naar de rol van dit historische genre in het postemblematische tijdperk niet met alle ijver voortgezet wordt, mag verwonderen, want het kan bijzonder stimulerend zijn voor de ontwikkeling van nieuwe interpretatiemogelijkheden indien de moderne literaire teksten benaderd worden vanuit hun relatie tot oudere literatuurvormen. Tegelijk ontstaat de indruk dat men al te gauw met het woord "emblematisch" schermt in publicaties die de mogelijke emblematische

inspiratiebronnen of zelfs gehele emblematische structuren in de moderne literaire productie pogen aan te tonen. Precies om die reden is het wenselijk om rekening te houden met de historische kaders waarbinnen het genre als zodanig heeft gefunctioneerd. De term "embleem" fungeert als (i) een literatuurwetenschappelijk begrip waarmee men een systematische classificatie van teksten beoogt of als (ii) een historische benaming voor een procédé dat door de schrijvers in verschillende situaties wordt toegepast. Hierdoor heeft de term in de loop der eeuwen een reeks varianten moeten dekken. In dit verband rijst de vraag in hoeverre de emblematiek, het bimediale genre van woord en beeld, een abstract verschijnsel is? Kan men bij de tekstanalyse in de twintigste eeuw nog op een verantwoorde manier over de emblematische procédés spreken? Anders gesteld, de onderzoeker moet bewijzen dat er een methodologisch instrumentarium beschikbaar is dat het onderzoek naar de banden tussen hedendaagse teksten en emblematiek ten volle wettigt.

Allereerst zal het nodig zijn om onze aandacht op de specifieke eigenschappen van het embleem te richten. Welke structuren en inhoudelijke kenmerken brengen het embleem tot stand? Hoe kan men het onderscheiden van andere vormen van de *pictura-poesis*-literatuur? [\(2\)](#)

Wat zijn de functie en het doel? In deze tekst gaat het ons vooral om de analysemodellen te exciperen die behulpzaam kunnen zijn bij het opsporen en ontleden van emblematische structuren. Ik zal ze vervolgens toetsen aan de roman *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) van Etienne Leroux. Vanwege de visualiserende methode die de schrijver gebruikte, biedt dit boek de gelegenheid bij uitstek om de verschijningsvormen van de al dan niet emblematische patronen in de moderne literatuur te analyseren. Als uitgangspunt voor dit artikel dienen uitspraken van John Kannemeyer (1970: 33-61) in zijn studie *Op weg na Welgevonden*. Deze literatuurhistoricus heeft het gebruik van emblematische technieken als interpretatiemogelijkheid van *Sewe dae by die Silbersteins* geopperd. In het besef dat in de afgelopen decennia het embleemonderzoek aanzienlijke vooruitgang heeft geboekt, maken we dankbaar gebruik van inspirerende inzichten van Kannemeyer en willen geenszins een polemieker achteraf (na dertig jaar!) voeren; het ligt eerder in onze bedoeling om zijn stellingen als oriëntatiepunt voor ons eigen betoog te gebruiken.

2. Het embleem

In de zestiende eeuw heeft het embleem, een bijzondere soort van beeldpoëzie, zijn klassieke driedelige vorm gekregen; conform de etymologie in het Griekse woord *Émblema* (invoering, ingelegd mozaïkwerk) bestaat het embleem uit opschrift (motto), beeld (*pictura*) en onderschrift (*subscriptio*). Dit autonoom genre beleefde vooral in de zeventiende eeuw een grote bloei en als zodanig heeft het een diepgaande invloed uitgeoefend op andere vormen van de

zogenoemde picturapoesis- literatuur.

Het eerste bestanddeel neemt de vorm aan van een leus, spreekwoord, aforisme of citaat en duidt het thema van het embleem aan. Veel motto's worden aan de bijbel, de antieke literatuur, oude spreekwoordenverzamelingen ontleend, maar soms werden ze door de emblematicus zelf geformuleerd. Pictura, de tweede component, is de formele drager van de te onthullen boodschap en is in de regel een prent. Op de afbeelding verschijnen het vaakst planten, dieren, voorwerpen, mensengestalten die bepaalde ideeën verpersoonlijken of bij de mythologische en bijbelse verhalen aansluiten. Het laatste element van de driedelige eenheid, subscriptio, geeft de interpretatie van de emblematische stof. (3)

De opbouw van het geheel beantwoordt aan de dubbele werking van het embleem, nl. afbeelden en uitleggen. Alhoewel beide functies in hoofdzaak over pictura en subscriptio verdeeld liggen, kan elk afzonderlijk element zijn aandeel hebben aan de functie die in wezen een ander moet vervullen. Zo kan het motto niet alleen duidend maar tevens beeldbeschrijvend zijn. De pictura kan ook bijdragen tot de ontcijfering van wat in de subscriptio wordt voorgesteld (vgl. Van Gorp, 1998: 134). De embleemstof die in de pictura wordt afgebeeld, betekent meer dan zij voorstelt: de res pictura is de res significans (Porteman, 1977: 39).

Daardoor verkrijgt het afgebeelde een nieuwe diepere betekenis. De pictura is dus niet zomaar een illustratie bij de subscriptio maar precies het beginpunt van de emblematische zingeving. Tegelijkertijd refereert de subscriptio ook niet direct naar wat de pictura voorstelt. De emblematische literatuur werd gauw in visueel-literaire "propaganda" toegepast omdat de aantrekkelijkheid en de effectiviteit van opvoedkundige symbolen en discursieve handeling versterkt werd door de wisselwerking tussen twee soorten kunstgrepen die eigen zijn aan letteren en beeldende kunsten.

Pedagogisch gezien was het embleem het meest geschikte instrument om op een aantrekkelijke wijze de lezer- kijker over de diepere betekenis van de realiteit voor te lichten: via het zien kwam de lezer-kijker tot inzien. Het embleem is in die zin een bijzondere communicatievorm. Het onthullen van de boodschap vindt niet plaats op grond van subjectieve emoties of door intuïtief aanvullen door de lezer. Evenmin gaat het om de concretisering van abstracte ideeën of begrippen zoals dit het geval is in de alleenstaande allegorische voorstellingen in de beeldende kunsten. Het embleem realiseert zijn (vaak) didactisch-moraliserende functie door verwijzingen naar de mundus symbolicus. Deze symbolische wereld, in de zin van de middeleeuwse exegese, biedt aan de lezer-kijker een objectief kensysteem om tot de zingeving te komen. De door God geschapen wereld is met de hele flora en fauna een leerboek voor de mens. De recipiënt van het embleem moet vertrouwd zijn met de ontologische vooronderstellingen van de middeleeuwse exegese en moet ze aanvaarden. Voor de rechtvaardiging van de voorgestelde gedragspatroon wordt eveneens een beroep gedaan op de boventijdelijke waar den, traditionele normen en tenslotte de doelmatigheid van het menselijk handelen. Om de lezer

tot nabootsing aan te sporen, moet de keuze van de gewenste handeling overtuigend gemotiveerd worden. Deze motivering gebeurt door naar bepaalde feiten en gegevens te verwijzen die zich binnen de ervarings sfeer van de lezer bevinden. Daarom doet het embleem in feite geen uitspraken over de werkelijkheid als zodanig; deze laatste krijgt slechts een tekenwaarde (Porteman, 1984).

3. Analysemodel

Na deze korte karakterisering is de veronderstelling aannemelijk dat de selectie van de essentiële kenmerken van het embleem of een sluitende en allesomvattende definitie van het genre uiterst moeilijk is. Legt men het belang van het embleem in zijn structurele en literaire vormkenmerken (analyse van figuratieve middelen en onderlinge relaties tussen de drie delen van het embleem), dan moet men andere aspecten, zoals functie en receptieperspectief, verwaarlozen. Of een bepaalde tekst als emblematisch beschouwd kan worden, hangt dus in hoge mate af van het vertrekpunt van het onderzoek en de daarbij toegepaste criteria. Naast de natuurlijke diversiteit binnen het genre heeft dit tot gevolg dat er altijd een bepaald soort embleem buiten het afgebakende terrein blijft. Zonder verder te veel over de uiteenlopende theoretische opties binnen het embleem-onderzoek uit te weiden willen we wat dieper ingaan op een concreet analysemodel. We hopen daardoor argumenten te vinden om de plaatsing van *Sewe dae by die Silbersteins* in het kader van het embleemonderzoek te rechtvaardigen.

B.F. Scholz (1984: 73-103) heeft een waardevolle poging ondernomen om op systematische wijze verbanden te leggen tussen verschillende moderne opvattingen rondom emblemataliteratuur en de poëtica's van de zeventiende eeuw. Hij onderscheidt vier analyseniveaus die bij de bestudering van de emblematische tekst in aanmerking genomen kunnen worden. Op het meest abstracte niveau bevinden zich handelingsnormen alsook bewijsstrategieën die men bij hun rechtvaardiging gebruikt. Op het tweede niveau van de analyse gaat het om de selectie van de karakteristieke talige en visuele middelen: de emblematiek past ze toe om de gedragsnormen aan de lezer-kijker over te brengen. Het derde niveau vormt het receptieperspectief, waar men zich buigt over de wijze waarop de emblematische tekst geconcretiseerd wordt en de recipiënt in een bepaalde richting gestuurd wordt. De eisen van de normatieve poëtica van het embleem komen op het laatste niveau aan de orde. Het voorgestelde analysemodel dwingt ertoe om een bepaald embleem te zien als een resultante van een reeks selecties of als een uitkomst van varianten die voor elk niveau typisch zijn. Bovendien maakt het mogelijk om te bepalen op welk niveau de meest essentiële kenmerken van een concreet embleem gelocaliseerd zijn.

We zullen ons in de analyse van *Sewe dae by die Silbersteins* op de twee eerste niveaus concentreren. Centraal zullen dus staan zowel de stichtende, vormende

en verklarende functie van het emblemen als verbanden tussen de normen en de beeldtopica die bij hun uitbeelding toegepast is. Deze benadering, die is voorgesteld door Scholz (1981) en andere Duitse onderzoekers, plaatst het emblematisch genre in de traditie van exemplarische rede, waartoe ook fabel, exemplum, parabel en legende behoren. De opzet van het embleem of zijn bedoeling kan nu gezien worden als weergave of presentatie van een moreel wenselijk/correct handelen. Het primaire belang van het embleem ligt in zijn basisbetekenis die Scholz met het begrip "maxime" aanduidt. Volgens hem mag men veronderstellen dat er binnen één denkwereld relatief coherente voorstellingen bestaan waarin men een bepaalde situatie in verband brengt met een bepaalde handeling. Daarbij dient gezegd te worden dat de emblematiek geïnteresseerd is in een dergelijke verhouding tussen doel en handeling die men geenszins als een één-op-één relatie mag opvatten. Met andere woorden, een bepaalde situatie kan opgeroepen worden door middel van verschillende handelingen. En andersom zal een bepaalde handeling op haar beurt de bewerkstelliger kunnen zijn van meer dan één situatie. Het is ook denkbaar dat in het embleem het doel aangewezen en gepreciseerd wordt maar de handeling onbepaald blijft of dat het voorstellen van de handeling niet gepaard gaat met het afbakenen van het doel. Desalniettemin blijft in beide gevallen heel wat speelruimte voor interpretatie over.

4. Sewe dae by die Silbersteins

Het verband tussen de opbouw van *Sewe dae by die Silbersteins* en de structuur van traditionele embleembundels lijkt op het eerste gezicht niet evident. Toch impliceert het karakter van de roman een bepaalde methode die eveneens bij de analyse van emblemata van toepassing is. De aandacht kan dan uitgaan naar de structuren binnen de tekst die men kan beschouwen als analoog aan embleemelementen, dit wil zeggen *pictura* en *subscriptio*. In het voetspoor van Kannemeyer (1970: 33-61) willen we beweren dat in de roman beeld en exegeese onmiskenbaar voorkomen.

Onder het begrip "beeld" verstaan we een specifieke beeldspraak die overeenkomt met het volgende concept van het embleem:

The allegorical-symbolical potentialities of language are the basis of the emblem and it matters little whether it is picture or word that conveys the object, scene, figure or action. It also follows that this conception of the emblem may be transferred to literature and under certain circumstances it is not only legitimate, it may also be necessary to recognize "emblematic" structures in literature.

(Daly, 1979: 19-20)

Tegelijkertijd heeft nauwkeurige lectuur van deze tekst ons genoopt na te gaan

in hoeverre het samenspel van beeld (voorstellingen/beschrijvingen van bepaalde situaties, personen/gestalten) en zijn exegese (meestal gesprekken en uitlatingen van personages) belangrijk kunnen zijn voor de tekst. Er rijst natuurlijk de vraag of er tot een nieuwe interpretatie van de roman bijgedragen kan worden. We vroegen ons bijvoorbeeld af of het beeld en zijn verklaring zich in alle door John Kannemeyer voorgestelde gevallen als – in de emblematische zin des woord – complementaire elementen verhouden. Bij het opsporen van de emblematische procédés bij Leroux was het voor ons eveneens van essentieel belang om te toetsen of een analysemethode uitgewerkt kan worden voor het onderzoek van andere moderne teksten.

In de bovengenoemde studie ontdekt Kannemeyer in *Sewe dae by die Silbersteins* talrijke structuren die hem aan het emblematische concept doen denken. Hij heeft het over

die verhouding tussen beeld en eksegese wat 'n basiese patroon dwarsdeur die hele roman is en waarmee Leroux, literêr-histories gesien, op 'n besondere wyse by die tradisie van die emblematische literatuur aansluit en die moontlikhede daarvan verder uitbou.

(Kannemeyer, 1970: 38) [\(4\)](#)

Kannemeyer bespreekt op vernuftige wijze de door hem geabstraheerde tweedelige structuren die met het oog op hun morele lading tot een semantische eenheid gesynthetiseerd kunnen worden. Hij doet een beroep op de exegetische traditie waarin de emblematiek wortelt om aan te tonen dat het bezwaar van de kritiek dat de roman een moraliserende inslag vertoont geen gewicht heeft (vgl. Koch, 1998; 2002: 420-422).

Om zulke bezwaren van de kritiek te contextualiseren, is het noodzakelijk even terug te blikken op de toenmalige literaire situatie in Zuid-Afrika. Leroux behoort tot de Sestiger-generatie die de Afrikaanse literatuur grondig heeft veranderd. De radicale ommekeer die de vernieuwers met zich meebrachten, ging onder andere gepaard met het aan kant zetten – zoals men aanvankelijk dacht – van de oude literaire vormen die sterk didactisch geprofileerd waren. Uit de hernieuwde populariteit van de zogeheten "plaasroman" in de hedendaagse Afrikaanse literatuur (deze moderne belangstelling voor de verwerking van de plaasroman gaat vooral op *Sewe dae by die Silbersteins* terug), blijkt dat het niet om een totale verwerping maar eerder om herschrijving van genres en subgenres ging.

Juist door een beroep te doen op de traditionele conventies en procédés die typisch voor het embleem als historisch genre zijn, trachte Kannemeyer moralistisch geladen fragmenten van de roman te verklaren. Op die manier wilde hij eveneens laten zien dat de didactische strekking niet in de huidige betekenis begrepen kan worden en dat men ze esthetisch kan verantwoorden door de structuur van de roman gedetailleerd te analyseren. Maar hij ging een stap verder door te beweren dat "die osmose tussen beeld en betoog by Leroux

veel vloeiender word as wat dit in die sewentiende-eeuwse poësie die geval is, onder meer omdat die twee komponente van die emblema nie so presies op mekaar aangewys word nie" (Kannemeyer, 1970: 41). Kannemeyer stelde selfs onomwonden dat de auteur "in baie opsigte 'n vernuwing bring in die tradisionele emblematiese literatuur" (1970: 39). In dit geval ziet Kannemeyer de vernieuwende rol van de Afrikaanse schrijver niet alleen in het kader van het optreden van de Sestigters, maar ook op het gebied van de emblematiek. Hij stelt vast dat bij Leroux het beeld en het betoog minder van elkaar afhankelijk zijn dan in het ouder soort emblematiek. Volgens hem gebeurt dit in eerste instantie door af te wijken van de traditionele volgorde van het beeld en zijn verklaring. Deze veronderstelling dwingt hem vervolgens ertoe om de tweedelige structuren uit de roman te abstraheren en in drie groepen te verdelen. Allereerst wijst Kannemeyer op de constructies die Leroux aanwendt en "waarmee hy die sterkste aansluit by die sewentiende-eeuse emblematiek"; het beeld wordt daarin "haas onmiddellik, feitlik by wyse van 'n kortsluiting" door de exegese opgevolgd en verheldert "'n bepaalde toneel onmiddellik" (Kannemeyer, 1970: 39). Maar hij voegt er tegelijk aan toe dat in de voorgestelde voorbeelden "beeld en betoog te presies en resepmatig op mekaar afgestem raak, 'n te groot verwantskap toon wat tot 'n stereotiepe verbinding kan lei" (1970: 41).

De tweede groep bevat structuren waarin de exegese (met name uitlatingen van Jock Silberstein) aan het beeld voorafgaat. Op die manier vervullen theoretische overwegingen die tijdens de ochtendwandelingen uitgesproken worden een "motoriese funksie" en vinden pas later gedurende de nachtelijke feesten hun visualisering. Daardoor ontstaat een spanning tussen de afzonderlijke delen van het hoofdstuk. Een variant van deze constructies vormen structuren waarin de exegese (alweer Jock's monologen) "funksioneer as die voorspel tot heelwat ander situasies wat eers later in die roman plaasvind" (Kannemeyer, 1970: 42). Dit heeft tot gevolg dat de verbinding exegese-beeld buiten het kader van één hoofdstuk reikt.

In de laatste groep plaatst Kannemeyer voorbeelden waarin meer dan één beeld met de uitleg samengaat. Volgens hem slaagt Leroux erin – dankzij de toepassing van dit procédé – om de emblematische vorm innovatief uit te bouwen. We willen nu even stilstaan bij enkele door Kannemeyer besproken voorbeelden en aandacht schenken aan de manier waarop ze gerangschikt worden.

Tot de eerste groep wordt onder andere de uitspraak over melaatsheid gerekend: tijdens het avondfeest beroept dr. Johns zich op de middeleeuwse Joodse filosoof Mozes Maimonides die in deze ziekte straf voor belastering zag. De witte kleur die bij de beschrijving van de gasten voorkomt, associeert men met deze ziekte. De manier waarop de gasten worden uitgebeeld en de uitlating over de melaatsheid die "die hele wêreld . . . met die onreinheid" (20) kan aantasten, verhouden zich op dezelfde wijze tot elkaar als *pictura* en *subscriptio*. (5)

Ze vullen elkaar aan en becommentariëren elkaar. Zonder opmerking van

rechter O'Hara zou de beschrijving in de daaropvolgende passages betekenisloos blijven. Op dezelfde manier fungeert het beeld van het gemaskerd bal van de kunstenaars waarin de losbandigheid en dierlijkheid (gesymboliseerd in de verkleeding van de deelnemers) in het oog springt. De commentaar van de verteller na de zwempartij luidt: "Dis 'n tweede sondvloed, belig deur spreiligte" (40). In dit geval gaat de verwijzing naar de bijbel gepaard met de eveneens negatieve veroordeling van de levenswijze van de aanwezige gasten.

Een gelijksoortige verhouding tussen het beeldvormende toneel en zijn verklaring is te vinden in het vierde hoofdstuk waarin de multiraciale bijeenkomst beschreven wordt. Deze keer gaat het ook om de morele boodschap. Die ontstaat aan de ene kant door de samenstelling van het beeld van de glimlachende mensen met de tanden die aan "grafstene van seks, godsdiens en goeie wil" (69) doen denken en die de "steriele wêreld van groeps liefde" (72) representeren en, aan de andere kant, de opmerking van dr. Johns over het "lied van Geestelijke Herbewapening" dat iedereen "in sy eie taal" zingt (70). Hierdoor wordt het idee bekritiseerd van de volledige integratie die als een nieuwe universaliserende heilsorde de oude vervangt; dit nieuwe allesomvattende oecumenisme zou door de "afwesigheid van nasionalisme en die eenheid van kultuur en geloof" bereikt kunnen worden (70).

In alle genoemde voorbeelden wordt het niveau van de analyse van de gedragsnormen naar voren gehaald, hetgeen het minst specifieke is bij de emblemanalyse. Van de embleemtypische manier van uitbeelden kan op dit moment nog moeilijk sprake zijn, want pas wanneer er een nauw verband bestaat tussen de soorten normen en de bij het uitbeelden ervan gekozen topica hebben we te maken met emblemen die gericht zijn op het bereiken van een didactisch effect. Bij Leroux gebeurt ook dit en wel door de onjuistheid van een bepaald gedrag te bekritisieren waarbij bijbelse verwijzingen aan bod komen die verbandhouden met straf, dood en verval. Deze dienen op hun beurt als leveranciers van beeldtopica (zondvloed, melaatsheid, grafsteen) die het meest geschikt zijn voor de rechtvaardiging van de door de schrijver beoogde normen. Alle boven voorgestelde constructies kan men emblemen noemen maar niet zoals het Kannemeyer beweert omdat de verklaring onmiddellijk na of voor het beeldend tafereel voorkomt. We kunnen ze als emblematische structuren beschouwen omdat de exegese zich telkens op een ander, als het ware hoger, niveau bevindt en daardoor een normerende functie vervult: pas op dat niveau wordt de lezer de achterliggende les bijgebracht. De commentaar houdt nooit een direct verband met het handelingsverloop en vormt daardoor niet een expliciete verklaring van een concreet tafereel maar verkrijgt een meer universele generaliserende dimensie.

Op dit moment is het tevens wenselijk te signaleren wat Kannemeyer onder de term "didactisch" wil verstaan. Het blijkt dat hij "didactisch" met "lerend", "stichtend" ofwel "ethisch" vereenzelvigd. Zonder twijfel sloten de beoefenaars van het emblematische genre aan bij de lange literaire traditie waarbinnen men het nuttige en het aangename trachtte te paren. In de loop van de zeventiende

eeuw werden embleemboeken echter steeds meer een richtsnoer voor het christelijke gezin en het maatschappelijke of religieuze leven. Dit verschijnsel deed de embleembundels tot een buitengewoon populair genre uitgroeien. Aangezien de embleembundels bij de visuele onderwijsmethoden van bijvoorbeeld de jezuïten pasten, kreeg het genre in die tijd een overwegend religieus karakter. Op die manier boden emblemen een soort handleiding aan de mens op zijn weg naar het eeuwige leven en zorgden voor de morele ontplooiing van het individu. Qua intentie en doelstelling maakte de emblematiek tot op zekere hoogte deel uit van de brede stroming moraliserende literatuur maar haar stichtende functie mag men geenzins als de enige zien. Emblemen werden tegelijk aangewend als toegepaste kunst in de versiering van de architectuur, tuinen, feest- en theaterdecoraties. Ze dienden ook als stof voor geleerde of galante conversatie in de intellectuele kringen. Tenslotte boden embleembundels een objectief kensysteem dat de lezer/kijker een bepaalde wereldinterpretatie gaf en van een concrete beschouwing van de wereld voorzag. Conform deze inzichten willen we in tegenstelling tot Kannemeyer de functie van de emblematiek niet tot één aspect, namelijk moralisatie, beperkt zien; historisch bekeken lijkt dit volgens ons onjuist. Anders zouden alle overige tweedelige structuren in *Sewe dae by die Silbersteins*, die een dergelijk nauw afgebakend doel missen, niet als emblematisch beschouwd kunnen worden. Om daaraan te ontkomen spreekt Kannemeyer van afwijking of van uitbouw van het emblematische genre terwijl de door Leroux gebruikte structuren eerder op de realisatie en de voortzetting van de traditie neerkomen.

Zoals aangetoond kan de rol van de commentaren van dr. Johns, rechter O'Hara en Jock Silberstein niet worden gereduceerd tot de moraliserende functie. In enkele gevallen (die tot de tweede categorie van emblemen behoren) praat Jock tijdens de ochtendwandeling over problemen die in de loop van de nachtelijke evenementen hun visualisering vinden. In die zin vervullen zijn woorden een belangrijke structurerende functie omdat het beeld niet onmiddellijk op de exegese volgt maar later, weliswaar altijd in hetzelfde hoofdstuk, wordt geplaatst. Op die manier ontstaat een spanning tussen de twee delen van het hoofdstuk. De verhouding tussen het betoog en zijn illustratie heeft tot doel om aan de opbouw van het hoofdstuk een zekere polariteit te verlenen. Het enige verschil tussen Leroux en de zeventiende- eeuwse emblematiek bestaat daarin dat de verklaring (*subscriptio*) aan het beeld (*pictura*) voorafgaat. Maar dit procédé is geen reden om het bestaan van de emblematische structuur te ontkennen want een soortgelijke volgorde van de emblemelementen is te vinden in veel zeventiende- eeuwse poëzie. De volgorde van de embleembestanddelen is in wezen voor de zingeving van het embleem van geen belang. De concretisering van de emblematische tekst gebeurt immers op grond van de door de lezer/kijker ontdekte overeenkomsten tussen beeld en tekst. De omgekeerde volgorde van emblematische constructies heeft tot gevolg dat ze in mindere mate een verklarende functie hebben; deze emblemen horen eerder thuis waar een meer kryptische verhouding naar voren komt. Hieronder bespreken we cursorisch enkele voorbeelden.

Op de tweede ochtend beweert Jock: "ons belangstelling is nie meer in die

enkeling" maar in " die anonieme mensheid" waardoor "die gemeenskaplike masker" de plaats van "die persona" (30) inneemt. Deze vaststelling wordt bevestigd door het avondtoneel van verkleedpartij waaraan naakte kunstenaars alleen met dierenkoppen op hun hoofden deelnemen.

Op dezelfde manier kan de aanmoediging tot het geluidloze protest tegen God (44-45), dat Jock op de derde avond in de " kamer van afsondering" aantekent, in verband gebracht worden met het avondtoneel wanneer Brutus voorgesteld wordt als triomf van de genetische techniek over de natuur. Het geluidloze protest van het dier en de biecht van Henry en Jock wiens stem in het oorverdovend lawaai verdwijnt, vormen parallelle tonelen. De boeren daarentegen met hun aanbidding voor Brutus doen denken aan de verering van het Bijbelse gouden kalf door het uitverkoren volk die zijn Schepper verlochent (55- 59).

Op de vierde ochtend tijdens het bezoek aan de wijnfabriek praat Jock over "volkome apartheid" die "nader aan die gees van die tyd" is "as wat die mens dink" en hij poneert de stelling: "Dis 'n individuele bydrae tot die geheel, 'n bewaring van die onderliggende identiteit ter bereiking van die algemene doel" (62). Deze bewering staat in nauw verband met het beeld van de multiraciale bijeenkomst die onverwachts in chaos eindigt. Jock's woorden functioneren hier als ironisch vooraf-commentaar bij de poging van de mensen om een volledige integratie als een nieuwe heilsorde te laten doen gelden.

Bij de analyse van de emblematische verhouding tussen pictura en subscriptio binnen één hoofdstuk kan men de functie van de titels niet uit het oog verliezen. De titels van de hoofdstukken kunnen als motto's fungeren. Op die manier kunnen we in Sewe dae by die Silbersteins ook de driedelige emblematische structuren aantonen. Ze dragen nog in grotere mate dan de bovengenoemde voorbeelden bij tot de hechtheid van het afzonderlijke hoofdstuk. De titels noemen de gebeurtenissen die later plaatsvinden, zoals dit het geval is met "Kaperjolle van die kunstenaars" en "Ballet van die boere". Ook hier hebben we te maken met de differentiatie, bijvoorbeeld de titels van het vierde, zesde en zevende hoofdstuk " Fuga van geestelike herbewapening, apartheid en beplanning", "Walpurgisnacht" en "Die koms van Salome" geven op meer impliciete manier aan waarover het volgende hoofdstuk handelt. De drie laatste titels zinspelen alleen op de gebeurtenissen van de komende avonden. Desalniettemin voldoen ze ook in deze hoedanigheid aan een van de cruciale regels van de meeste emblematische theorieën dat het motto nooit direct refereert aan wat het beeld voorstelt. Tot op zekere hoogte kan men de gehele genoemde hoofdstukken als emblemata op zichzelf op te vatten: de titel (motto) wordt door de theoretische redenering van Jock (subscriptio) gevolgd, die later op de avond beeldend wordt weergegeven (pictura).

Om even naar de laatste door Kannemeyer afgebakende groep emblematische constructies terug te keren, grijpen we naar het voorbeeld uit het laatste hoofdstuk. Op de zevende ochtend maakt Henry een tocht door het landgoed met als doel om "die vyand [te] leer ken" en "die skutkleur [te] kan onderskei, die momskeerm [te]kan peil" (114). Deze keer, in tegenstelling tot de vroegere

voorbeelden, fungeren zinnen waarmee hij zichzelf aanspreekt (6) als exegese voor een reeks beelden die later in het hoofdstuk opduiken. De taak waarmee hij zichzelf belast, kan echter niet worden vervuld. Alhoewel hij zijn onschuld verloren en de vrees leerde kennen, is hij nog steeds niet in staat om onderscheid te maken tussen goed en kwaad. Alle situaties en gebeurtenissen die Henry tijdens zijn eenzame wandeling door het landgoed ervaart, alle huwelijksgeschenken die hij ontvangt, kunnen afwisselend als voorbeelden van goed of kwaad worden ontcijferd. De slang die hij doodmaakt, kan een cobra zijn "uiters snel en giftig" (116) of "molslang . . . 'n onskadelike, goeie dier wat rotte en ander ongediertes uitroei" (115); het nummer op een stuk papier dat Henry op zijn nieuwe trui vindt (cadeau van de oude vrou en haar kleindochter) kan het nummer van de hoer of het nummer van de wol zijn (116, 118); de kleurlingvrouw die tegenover Henry onderdanig doet en tegelijkertijd op een heks lijkt, geeft een geschenk aan hem terwijl ze eerder op een beloning wacht, e.d.m. (116-117).

De dualiteit van de bovengenoemde dingen en situaties verwijst naar de traditie van de middeleeuwse symboliek waarin elk element in de natuur in bonam of malam partem geïnterpreteerd wordt en waarop de emblematiek grotendeels steunt. In dit geval wordt echter de didactische (verklarende) bedoeling ondermijnd omdat het doel weliswaar genoemd wordt maar de handeling onbestemd blijft; om de nieuwe volmaakte mens te worden moet Henry "die katarsis van die geheel ondergaan, die versoening van chaos en orde begryp" (64), maar hij weet nog steeds niet hoe dat verwezenlijkt kan worden. Dit betekent dat Henry verder niet in staat is om waardeoordelen te vellen.

De problematiek van goed en kwaad staat niet alleen centraal in het laatste hoofdstuk maar is een steeds terugkerend motief in de hele roman. Inwijding van Henry in de kennis van goed en kwaad gebeurt van het begin af op twee manieren: door het luisteren naar de filosofisch-theologische discussies van rechter O'Hara en dr. Johns, maar ook naar de verklaringen van Jock, of door de deelname aan de ceremonie-achtige activiteiten tijdens de verschillende feesten, door de seksuele initiatie, en last but not least door de confrontatie met de opstand van zwarten. Beide geleerde heren en Jock vertegenwoordigen de tegenovergestelde opvattingen betreffende de aard van goed en kwaad. Jock blijkt een aanhanger van de manicheïsche leer die het kwaad als tegenwicht en balans voor de goedheid van Christus verkondigde; Satan stelt hij als "skadukant van God" (85). Dr. Johns en rechter O'Hara verdedigden de stelling dat de kwaad als *privatio boni* beschouwd moet worden; in hun talrijke uitlatingen doen ze voortdurend beroep op de waarheden en beweringen afkomstig van de scholastische traditie (34-36; 50-51). De rol van de drie personages houdt in dat ze de geestelijke gidsen voor de onkundige en onschuldige Henry zijn maar in de finale blijkt dat ze er niet in zijn geslaagd om de jonge man kennis over goed en kwaad bij te brengen.

Bij nader toezien mag men veronderstellen dat het initiatieproces van een onwetend en ongevormd mens (dat in wezen als zelfverkenning geïnterpreteerd kan worden) het centrale thema van de hele roman is en reeds op de eerste pagina op een zeer impliciete manier gesuggereerd wordt. De ingangspoort van

het landgoed van de Silbersteins, dat de ruimte van Henry's innerlijk groeiproces uitmaakt, steunt op "twee enorme, witgeverfde pilare" (13). Volgens Kannemeyer kunnen deze architectonische elementen geïnterpreteerd worden als de kabbalistische pilaren Boaz en Jachin die de paradox van goed en kwaad vertegenwoordigen (1970: 95). Op deze subtiele en beeldende wijze wordt de problematiek van het naast elkaar bestaan van goed en kwaad geïntroduceerd; in de loop van het verhaal wordt dit op verschillende manieren verwoordt. Het voorerf van Welgevonden samen met de façade van het herenhuis worden op de eerste bladzijden van het boek als locus amoenus (bekoorlijk, liefelijk oord) beschreven. In het slothoofdstuk daarentegen verandert de ruimte conform de verruimde horizon van Henry. Tijdens zijn ochtendwandeling verkent hij (voor de eerste keer zonder Jock als gids) de achterkant van het landgoed. Alles wat hij ziet en beleeft heeft ten opzichte van het begin van de roman en de daaropvolgende gebeurtenissen een sluitende waarde. Vanuit deze optiek is het denkbaar om de expositie en de latere hoofdstukken aan de ene kant en het afsluitende gedeelte aan de andere kant in termen van de verhouding tussen *picura-subscriptio* te zien. Met andere woorden, alles wat het hoofdpersonage als passieve buitenstaander in de eerste zes stukken meemaakt, leidt tot de actieve (zelfstandige) confrontatie met de chaos en het afwijzen van het valse beeld van de werkelijkheid aan het einde.

We kunnen dus constateren dat Leroux in *Sewe dae by die Silbersteins* weliswaar van de emblematische constructies gebruik maakt maar dat de gedragsnormen in zijn emblemen niet aan de middeleeuwse *mundus symbolicus* of traditionele "onaantastbare" normen kunnen worden gerelateerd. Het idee van een door God geschapen wereld die een leerstoel voor de mens is, blijkt onhoudbaar te zijn. De topica die in veel beelden te voorschijn komen, verwijzen naar verschillende bronnen (de bijbel, de scholastiek, de alchemie en gnosticisme, antieke wereld) waaruit ook de zestiende- en zeventiende-eeuwse emblematici op zoek naar de rechtvaardiging van de handelingsnormen putten. In het geval van Leroux rijst de vraag of een dergelijk teruggrijpen naar de *mundus symbolicus*, überhaupt mogelijk is sedert de wereld niet langer als *creatio* wordt beschouwd maar als *res extensa*. Het antwoord moet negatief zijn omdat in de moderne wereld "God die Groot Onbewuste" (105) en "die duiwel ook anoniem" is (81). Deze bewering vindt zijn belichaming in Jocks woorden dat nuwe lewegewende simbole vir ou waarhede gevind moet word" (99). Tegenwoordig moet er bij het rechtvaardigen van de waarden gezocht worden naar alternatieve normenstelsels die met de leefwereld van de moderne lezer overeenstemmen. Deze analyse in termen van emblematische structuren betekent, zoals boven aangetoond is, het onderdompelen van *Sewe dae by die Silbersteins* in de oude Europese literaire traditie maar tegelijk ook in de universele culturele traditie. Zoals uit het volgende voorbeeld zal blijken, strekt een dergelijke interpretatiehandeling immers veel verder. Als een goede illustratie van waartoe de ontleding in het emblematische kader kan leiden, kan het eerste hoofdstuk dienen. De beschrijving van de eerste avond (afdeling II, III en IV van het eerste hoofdstuk, 17-25) focust op het vrolijke gedrag van de mensen: mannen proeven brandewijn, meisjes giechelen, gasten zijn "ontspanne" (17), "dans en klets" (21). In "die getransformeerde voorkamer" (17) krioelt het van de uitgenodigde "rykes". In "die gedrang" (17) heerst "die

dronk-beskaafde gedruis" (23) dat "heelwat luidrugtiger" (18) wordt en teen het einde "word die partytjie doller" (24). De gezelligheid die deze "bewegende mensheid" (17) vervult, kom voort uit die ervaring van die aangename dinge in het leuen. Onder die gaste is veel mense die "sukses in hulle onderskeie beroepe behaal het" (19) want soos Jock Silberstein seeg "so is hulle almal, my vriende hier, goed in hulle vak en ryk daarby" (18). Die gesprekke gaan "oor waterskaats, tuna-vis, krieket" (17), "die aangename partytjie, die sjarmante gaste, die interessante leefwyse van die Silbersteins" (22-23). Henry word geadviseer oor goudaandele en paarde en word deur bekende en onbekende voorsien van lysse winkels waar hy "die beste visgereedskap, motorbote en paddamantoerusting kan kry" (24).

Die ironiese en satiriese toon van sommige formuleringe beklemtoon nie alleen die ongedwongenheid en die speelsheid van die hele situasie. Het gaat ook om die wyse waarop kritiek word uitgeoefend op snobisme en aanstellerigheid van een aantal figuree waaronder ryke, bekrompe en vulgaire filistyne geen uitzondering vorme. Het feest is georganiseer met een dubbel oogmerk. Beide word deur die gastheer Jock Silberstein genoem: publiek verklaar hy dat Henry en sy toekomstige leuensgenote Salome sich bewust moet word van hun vriende (24), maar in een vertrouwelik gesprek seeg hy teen sy aan 139 staande schoonzoon: "Ek sien jy moet ontslae raak van sekere gevestigde idees. . . . Dis jou eerste les. Jy moet gewoond raak aan rykdom en die rykes." (19).

En toch word die hele scene in wezen nie rondom sosiale aktiviteite opgebou; se word alleen gebruik als een onontbeerlik kontrastkader voor die doodsgedachte omdat we allemaal ryk of arm zullen doodgaan. Die dood, die ondergang en het verval is het autentieke weefsel van dit tekstfragment. Die aanloop daartoe vorme drie cruciale tonene op pagina achttien.

Het eerste toneel begin by die verduideliking die Henry gedurende het gesprek oor kunst krygt:

Iemand verduidelik vir hom die simboliek van die orgidee op die trap, die vars druppel water, die vergane tooisels en die sigaretstompies. Plesier is selfs korter as die leue van 'n geplukte blom, die bestaan van 'n druppel water (18).

Het tweede toneel is die beskrywing van die ochtendwandeling van Salome die Henry van "een van die vaal Misses Silberstein" krygt:

[Salome] hou van blomme en die veld. Vroeg in die oggend, as die dou nog op die gras lê, dan wandel sy in 'n ligte rokkie soos 'n nimf oor die vlei. Sy is lief vir diere en sing soos 'n nagtegaal. Sy is fyn en skugter soos 'n wildsdiertjie. Praat te hard met haar, en sy is weg op die oggendwind (18).

Het derde toneel schetst Henry in zijn gedachten:

hoe dit sal voel om nie meer daar te wees nie. Hy probeer hard, maar hy self is altyd teenwoordig: hy sien sy eie lyk, die graf, die verdwaasde familie en hy kry 'n besef van tyd wat verbygaan. Hy probeer hom voorstel hoe dit sal wees om in die hemel te kom. 'n Genadevolle staat van perfekte harmonie. Dan dink hy daaraan hoe bedroë mens moet voel as jy in extremis jou oë toemaak, wag en niks gebeur nie. Beide begrippe is moeilik, té veel vir hom op hierdie oomblik, en hy keer terug tot die lewende wat heelwat luidrugtiger geword het (18).

In het eerste tafereel worden in de stampvolle pronkkamer enkele elementen geselecteerd: orchideebloem, waterdruppels gesprenkeld over vloer of een ander oppervlak, decoraties in de zaal en opsmuk van de mensen die met verloop van de party niet meer zo mooi zijn als voorheen en wier voorkomen duidelijke sporen van achteruitgang begint te tonen, en tenslotte ook nog sigarettenpeuken.

Deze elementen behoeven een kleine toelichting. De aftakeling wordt bijvoorbeeld voorgesteld door lady Joan met haar "pragtige masker wat stadig begin ontbind as die trane begin loop" of "haar Juno-haarkapsel [wat] stadig begin lostrek en kammetjies, haarnaalde en gespetjies [wat] een na die ander met die geluid van waterdruppels op die vloer val" (20). In dit tableau van "die vergane tooisels" van de aanwezigen – lady Joan die ongenadig van uiterlijke schijn wordt ontdaan, fungeert hier als voorbeeld – worden druppels/tranen met verval geassocieerd. De hele zaal wordt voor een moment gezien zoals een stilleven. De voorwerpen worden opgesomd in de volgorde van de traditionele manifestaties van de vergankelijkheid, zoals bloem en druppel, tot de moderne, zoals peuken, want de peuken kunnen gerekend worden tot een moderne replica van de pijp en de tabak die ook al op de vanitasvoorstellingen uit de Gouden Eeuw voorkwamen (in de pijp/sigaret gaat tabak in rook op). De beschrijving van de feest wordt geopend met de komst van Henry met "'n sigaret in sy linkerhand" (17) en afgesloten door een scène in zijn kamer waar "die jongman . . . 'n laaste sigaret [rook] en . . . hom na sy bed [begeef]" (25). Alle elementen worden onmiddellijk door de onbekende gast in het kader van de vanitasmotieven geïnterpreteerd. (7)

Bij de morele leer van het eerste tafereel dat plezier in het leven kort is, sluit direct de conclusie die uit het tweede getrokken kan worden, nl. dat je de kleine vreugden moet weten te waarderen. Salome's ochtendwandeling lijkt op een dans van de nimf en staat in schril contrast met de titel "Dans van die rykes". Overige beschrijvingen van de dans in dit hoofdstuk zijn ook anders (bijvoorbeeld de dans van Henry met "'n Italiaanse contessa" (17), de dans van sir Henry Mandrake met "'n madonna" (19-20) of de dans van Mrs Silberstein met Jock en later met J.J. (22)). Allemaal staan ze nader aan een bezweringsdans dan aan een amusement of ontspanning en doen eerder aan een memento mori denken dat in de middeleeuwse mundus symbolicus in de vorm van danse macabre voorkomt. De manier waarop de dans van Henry wordt

voorgesteld is opmerkelijk en door associatie met de dans van de heksen ("vroulike vorms" – sic) geeft ze andere aanwijzing voor de interpretatie in het kader van de oude symboliese wereld:

[Henry] dans opeenvolgend met donkerogige vroulike vorms met velle so wit soos melk en so bruin soos ou hout wat hom deur al die nuanses van die dans voer, hom betower met allerhande sinneprikkelende bewegings, hom terg met oneindige samestellings van persoonlikhede, hom welvoeglik skaamteloos uitlok tot hul erotiese hemele (21).

Tussen mense en gesprekke word Henry oorgewalpen deur doodsbeseft en probeer hy zich voor te stel "hoe dit sal voel om nie meer daar te wees nie". Ondanks inspanning kan hy zichzelf nie wegdenk uit die beelde die op hem afkome en die die dood skilder: sy eie lyk, graf en nabestaende. Op die eerste gesig sy die doodsgedachte van Henry toevallig op die plaas geset, maar in wezen make ze deel uit van een logiese volgorde. Dit is een soort drieluik: (i) die stilleventafereel in die saal druk die idee van vanitas vanitatis uit, (ii) die prentjie met Salome as nimf in die broekland verwoord die gedachte van carpe diem en (iii) die doodsbeseft dat Henry in die party oorgewal, is een voorbeeld van meditatio mortis. By so 'n opeenstapeling van doodstopoi dink men direk aan memento mori, maar dit vorm slegs een dimensie van die driedelige voorstelling. In wezen gaat die om memento vivere omdat die dood een vergelykbare oorgang as geboorte vormt. In die voetspoor van Plato, die dood as dies natalis beskoude: die dag van die geboorte van ons geest, bedien die talryke thanatologiese werke van die figuur dood-geboorte of graf-wieg. Die komst van Henry van Eeden (sic!) na "die aardse besittings van die Silbersteins" (13) hou verband met die geplande huwelik met sy dogter en die echtverbintenis beteken altyd die begin van een nuwe lewe. Die zevendaags besoek aan Welgevonden verwys ook na die skeppingsverhaal uit die Bybel: "'Sewe dae,' sê J.J., 'Dit behoort genoeg te wees'" (16). Die vaste struktuur van die dag en die voorbereide evenemente vertoon duidelike kenmerke van die initiatieritus: Mrs Silberstein sê "Sy onskuld moet vernietig word" (22).

Alle drie taferelne kome aan die beurt in die volgorde van kort tot lang en presiseren stapsgewys die onderwerp. Ze sy in wezen korte momentopname, beeldende visies of stillewezen waarin objekte een ander werklikheid kry. Die stillewezen, een genre dat een aanmerkelyk deel van die nalatenskap der Oud-Hollandse skool uitmaak, word teregt in die oude Kaaps-Hollandse argitektuur geëncadreerd. Dit waren trouwens die Hollandse meesters die met die oude deels middeleeuwse voorstellings van die vanitas-idee braken (grijsaard, skelet of monster) en na nuwe betekenaars grepe (boeke, spiegels / druppels, schelpen of bloeme). (8) Stillewezen kan beteken nie alleen een gestold, maar ook een als die ware gestolen moment van die werklikheid soos in die nacht na die feest: wanneer Henry reeds in sy kamer is en ineens opstaat om die deur open te make, hou die tyd stil:

Regoor sy kamer is 'n ander deur besig om toe te gaan. Hy sien

die been van 'n meisie, die swaai van tweedmateriaal, 'n gedeelte van 'n arm. Alle beweging verstar meteens. Onsigbaar word hulle bewus van mekaar en bly die oomblik gevange. Dan hervat die tydsverloop en word die deur saggies toegetrek (25).

Met deze beelden van vergankelikhed en dood corresponderen ook de opmerkingen over de ziekte. Dr. Johns en rechter O'Hara is "wit soos melaatses" (23) want ook zij roddelen ("skinder") (23). Wanneer de vrouw van Jock Silberstein met Henry danst, vertelt ze hem over haar huwelijksproblemen en voor deze ene keer gebruikt de verteller niet de geijkte formulering die tot de vaste uitdrukking wordt "die slank Mrs Silberstein", maar "die melaatse Mrs Silberstein" (21). Wanneer Jock Silberstein zegt in zijn speech tegen Salome en Henry dat de bedoeling van deze bijeenkomst is dat zij bewust moeten worden van hun vrienden "Almal glimlag spierwit in die rigting van Henry" (24). Ook een aantal meisjes met wie Henry danst worden beschreven als "vroulike vorms met velle so wit soos melk" (21) en de huid van "die slank meisie" – "'n madonna" (19, 20) die sir Henry Mandrake omarmt en met wie hij danst – is "roomwit" (20).

We willen de aandacht vestigen op twee elementen. Ten eerste dat Henry in zijn "swart aandpak" (17) opdaagt, dit in tegenstelling tot de gasten die niet alleen "in alledaagse slenterdrag" (17) verschijnen maar ook nog in termen van witte kleur van hun al dan niet melaatsheid beschreven worden. Een ander soort kleren van "die jongman met die engelgesig" (17) is het uiterlijke gevoel van zijn andersheid. Later wanneer Henry merkt dat zijn stemming anders is dan de omringende vrolijke sfeer verklaart hij aan Jock dat hij aan dood heeft gedacht, en zijn bekentenis wordt vergezeld door de wens "dat hy van sy aandpak ontslae kan raak" (19). Ten tweede sluit de verwijzing naar lepra de hele problematiek van de dood in en beschikt als zodanig over een oorspronkelijke religieuze en metaforische zin. Alle besmettelijke ziektes, met name de pest, kregen bijvoorbeeld in het oude Italië de naam "groot sterven" (la mortelega grande) want als overdraagbaar betroffen ze omnia temporalia dit wil zeggen alles en iedereen ongeacht zijn/haar status, rijkdom en functie; elke plaag verwoorde op die manier het idee van de gelijkheid in dood (vgl. Huizinga, 1975). Een speciale rol werd ten tijde van de pest aan de melaatsen toegeschreven. Samen met vreemdelingen hoorden ze tot de ongeluksboden en bezaten een demonische kracht want de beleving van het gevaar van de besmetting plaatste de ervaring van de anonimiteit en gemeenschap in een negatief licht.

Epidemie met al haar carnavaleske elementen – meestal in de vorm van een carnaval à rebours – kan gezien worden als een vorm van een specifieke feest die antwoord biedt op de verschijning van het sacrum. In sprookjes en mythes, in Spaanse exempla en Joodse parabels of in volksoverleveringen treft men het motief van plaag aan als reactie op de doorbreking van het taboe, op de symbolische belediging van de godheid (vgl. Sznajderman, 1994). Een van de magische rituelen om de dood te bezweren was het creëren van een gesloten ruimte door het huis af te grendelen of door het sluiten van de kring; "Dans van die rykes" – waar de dans verschillende cirkelvormige gedaantes aanneemt –

valt ook onder die categorie. Ook andere rituelen bij Leroux hebben als doel om de toestand van de oorspronkelijke "harmonie" te reconstrueren. Op die manier wordt de werking tegengegaan van de "gespletenheid" die als gevolg van de schending van de mythische formule intreedt. In zo'n context valt de besmettelijke melaatsheid op te vatten als een sanctie voor de symbolische blasfemie, de belediging van de godheid. Maar terwijl in de traditionele mythes de straffende plaag uit een ander soort werkelijkheid opdoemt waarvan de herkomst onduidelijk is, is zij in *Sewe dae by die Silbersteins* nauw verbonden met de banale kwaadsprekerij en lasterpraatjes zoals in de roddelpers. En toch kan men van de symbolisch taal die de beelden van de melaatsheid en de dood bij Leroux spreken, zowel de reminiscentie aan het paradijs aflezen als ook het voorgevoel van de definitieve val.

5. In plaats van conclusies: van embleem naar mythe

Sewe dae by die Silbersteins kan als een emblemataboek beschouwd worden alhoewel niet in de zin van de zestiende- en de zeventiende-eeuwse embleembundels: bij Leroux stellen we geen rechtstreekse ontleningen aan de traditionele emblematische literatuur vast. Zijn roman lijkt evenmin een bewuste poging te zijn om het oude historische genre te doen herleven of te moderniseren. We concluderen daarentegen wel dat er in het boek een aantal emblematische structuren bestaan. Het is dus geoorloofd om van een zekere aanleuning bij de emblematische traditie te spreken. Men moet weliswaar zeggen dat niet alle emblematische vormen bevredigend uitgelegd kunnen worden omdat soms de hechte relatie tussen beeld en duiding vanuit het theoretisch standpunt niet volledig bewezen kan worden. Dat neemt niet weg dat de verhouding tussen de situaties, die beeldend voorgesteld zijn, en de uitlatingen van de personages, die duidende functie vervullen, in een aantal gevallen gelijkenis met de relatie tussen *pictura* en *subscriptio* vertonen. Door het gebruik van de constructie beeld-exegese konden bepaalde ideeën aanschouwelijker gemaakt worden en de didactische doelen van het verhaal effectiever bereikt worden.

Deze vaststelling is niet het enige resultaat van ons onderzoek. Probeert men de emblematische analysemodellen bij de bespreking van *Sewe dae by die Silbersteins* te betrekken, komt men tot andere interessante conclusies. Wanneer men het boek in het kader van het embleemonderzoek bestudeert, wordt duidelijk dat de constructie beeld-exegese ten grondslag ligt aan de grondstructuur van de roman. Door een dergelijke lezing kan ten eerste het hele raster van emblematische structuren onthuld en toegelicht worden en, ten tweede, kan dit netwerk als een hecht systeem beschouwd worden waarop de hele roman steunt. Emblematische structuren vormen naar het schijnt het belangrijkste structuurprincipe en patroon uit van *Sewe dae by die Silbersteins*. Uit onze verkenning van het emblematische niveau wordt op een andere wijze

bewezen dat Leroux een buitengewoon grote aandacht aan de ordening van het materiaal geeft.

De opsporing van structuren van emblematische aard of de toepassing van de emblematische procédés maakt een aantal boeiende aspecten van de roman duidelijk. Het gebruik van de analysemodellen, zoals uitgewerkt voor het historische genre van het embleem, opent volgens ons nieuwe perspectieven voor de verdere interpretatie van Leroux' schrijverschap. Zoals boven aangetoond worden de emblematische structuren ingespannen om de overdracht van didactische inhoud doeltreffender en efficiënter te maken. Maar zoals bekend was Leroux (1963) "op zoek na die lewende mite". De functies van de emblematische patronen als structurerende romanelementen kunnen geenszins tot hun technische dimensie gereduceerd worden. Hun duiding zou geplaatst moeten worden in het kader van de door Leroux beoogde remythologisering van de moderne bestaanconcepten. Hiervoor grijpen we naar de concepten van de Russische geleerde Pavel Florenskij (1882-1937).

In zijn analyse van het wezen van de iconografische kunst onderscheidt Florenskij (1994, 1996) drie grote artistieke tradities en schrijft aan elk van hen een kunstgenre toe: de Grieks-katholieke (Byzantijnse) traditie met de icoon, de Rooms-katholieke met de olieverfschilderij en de protestantse met de gravure. Hij ontleent niet alleen technische details maar gaat ook voort in zijn onderzoek naar de manier waarop icoon, olieverfschilderij en gravure gestalte geven aan de ideeën van deze drie hoofdstromen binnen het christendom, hoe ze nauw met hen verbonden zijn en hoe ze de verschillende spiritualiteiten van orthodoxie, katholicisme en protestantisme tot uiting brengen. Volgens Florenskij drijft de kunst van het avondland steeds verder af van de originele volheid en harmonie die gegeven zijn in het beleven en het opvatten van de symbool zoals dit nog steeds in de oorspronkelijke christelijke, canonieke kunst van de icoon plaatsvindt. De aanvankelijke harmonie werd verbroken onder andere door (i) de overaccentuering van het zinnelijke, aardse en individualistische (die in de thematiek en in de techniek van de olieverfschilderkunst tot uitdrukking gebracht wordt) en door (ii) de dominantie van het bovenindividuele verstand dat alles wat zinnelijk en individueel in de kunst is in schaduw stelt (zoals dit in de kunst van de gravure plaatsheeft waar de techniek de kunstenaar overheerst). Verder legt Florenskij zijn paradoxaal klinkende these uit dat de artistieke vrijheid groter wordt naarmate een bepaalde kunst(discipline) meer op een canon georiënteerd is. Anders wordt de kunstenaar tot slaaf van de laatste ontwikkeling of actuele mode en reduceert hij zichzelf tot de horige aan eigen individualisme en subjectivisme of aan de techniek (vgl. Benedyktowicz, 2000: 111-114).

De diagnose van de Russische geleerde (hier slechts cursorisch gepresenteerd) mag ten opzichte van de ontwikkeling van de westerse kunst vereenvoudigend aandoen, toch is de presentatie van de omkering waar hij het over heeft voor onze doeleinden inzichtgevend. Florenskij analyseert namelijk de gevolgen van de vervanging van het originele kunstobject door zijn afbeelding of afdruk. Aanvankelijk was de gravure een beeldhouwwerk en geen drukkunst, maar met de tijd heeft zij zich ontwikkeld tot de kunst waar niet de gravure dit wil

zeggen een gegraveerd artefact (camee, zegelstempel, in steen of metaal gesneden plaat) het kunstvoorwerp was, maar de afdruk daarvan, de door drukken verkregen beeltenis. Florenskij gebruikt dit als voorbeeld van de ongunstige ontwikkeling waardoor de westerse kunst die binnen het occidentale christendom onstond, zich van haar diepe, symbolische bronnen en functies vervreemde.

De auteur van Sewe dae by die Silbersteins schijnt vanuit zijn eigen diagnose van de tijd vergelijkbare conclusies te trekken, maar formuleert ze niet zozeer op het artistieke vlak, maar het levensbeschouwelijke. Hij gebruikt niet alleen de mythe maar ook het embleem om de authenticiteit te doen herleven. Maar hoe?

Wanneer Leroux bij de emblematische traditie aansluit, maakt hij gebruik van bepaalde taferelen. Hun beschrijving neemt bij hem de plaats in die de gravure in de emblematische traditie vervulde. Zoals in het historische genre gaat vermaak gepaard met lering. Elize Botha (1980) wijst op het feit dat Leroux zijn werk dikwijls aanbiedt als louter vermaak, dat hij de houding van grappenmaker en spotter aanneemt, maar dat het hem niet alleen om vermaak gaat of om het stellen van een diagnose van de moderne tijd. De schrijver is weliswaar diagnosticus maar heeft een bepaalde doelstelling die "beskryf kan word as 'n oproep tot besinning, 'n oproep tot 'n gemeenskap dat hulle hulself in hul wese en in hul weefsel moet leer ken" (Botha, 1980: 482-483). We kunnen dus zeggen dat de functie van de beschrijving van pictura (tafereel/gravure) en de gehele emblematische structuur die ontstaat, niet alleen didactisch-moraliserend van aard is. Met andere woorden: het gaat niet alleen om vermaken en/of overtuigen want Leroux' emblematische structuren staan in dienst van een geheel dat nog groter van opzet is namelijk de remythologisering. Zoals het gebruik van archetypes kan ook het gebruik van de mythes scheppend en helend werken.

Elize Botha toont verder drie aspecten aan van de zogenaamde mythische methode van de auteur die (i) de traditionele mythologie inschakelt, (ii) een contemporaine, historisch en lokaal gebonden Zuid-Afrikaanse mythologie uitbeeldt en vervolgens (iii) zijn eigen mythologie opbouwt.

Door gebruik van de klassieke mythes ontstaat in de hedendaagse wereldgebeuren, zoals Leroux het uitbeeldt, een zekere orde omdat de overeenkomst tussen oerpatronen, archetypes en eigentijdse verschijnselen naar voren gebracht wordt. In het tweede geval worden de mythes van onze tijd in kaart te gebracht:

[D]it lyk asof hy [Leroux] besig is om deur die beskrywing van hierdie "kleiner" . . . parodiërende mites wat vorm en kwyn in ons maatskappy, die vorming te probeer ontdek van 'n ware, lewende mite vir ons tyd. Dié kleiner mites, soos ons hulle leer ken as "shopping centre", as politieke sisteme, as jeugkultus e.d.m. word altyd . . . getoon as kragteloos om die gees van die mens te deurstraal en blywend te voed (Botha, 1980: 483).

De eigen "mitiese metode" van Leroux daarentegen is voor hem objective correlative geworden

om in sy werk beelde, simbole te bou van die eietydse mens op soek na die lewengewende mite, maar ook om te probeer om iets van blywende, durende, geestelik-voedende krag uit die samelewings waaroor hy skryf, na vore te bring (Botha, 1980: 484).

Dit lijkt alsof de schrijver van Sewe dae by die Silbersteins in de voetsporen van de zestiende- en zeventiende-eeuwse auteurs van de emblemata trad die de mythes beschouwden als echo's en voorafbeeldingen van de christelijke goddelijke Openbaring, als een soort gefabuleerde theologie der heiden. Leroux doet dit voor de moderne tijd.

De intellectuele lading van de roman noemde Kannemeyer (1983: 347) "breë en uiteenlopende verwysingsveld, veelduidigheid, verwikkeldheid en gekonsentreerdheid van die romanstruktuur en allegoriese inslag van die "argetipiese" karakters" en Charles Malan (1978: 56) had het over de verstommende "deurkomponering van die talle verwysingsniveaus tot 'n finaliserende eenheidseffek". Uit de analyse met behulp van emblematische analysemodellen, waarvan we boven een voorbeeld geven, kan deze lading zelfs groter blijken dan tot nu toe in diverse publicaties onthuld. Malan (1982: 1) stelde met betrekking tot de literaire kritiek vast:

Ten spyte van omvangryke resensies en 'n groter waardering . . . het Leroux egter skynbaar steeds sy kritici "achtergelaat", in die sin dat belangrike sleutels tot die verwysingsvelde en strukturering nie aangedui is nie. (Die sentrale rol van iets soos die sewedaagse Kabbalistiese huweliksritueel is trouens eers vyftien jaar na die verskyningsdatum aangetoon).

Waarschijnlijk kan iets dergelyks eweneens gezegd worden over de wetenschappelijke literatuurbeskouing van zijn werk: ondanks een grote belangstelling en talrijke publicaties van de vooraanstaande Zuid-Afrikaanse academici (vgl. de bundel onder redactie van Malan & Van Coller, 1983) blijven nog altijd facetten in Leroux' oeuvre onderbelicht. In zijn schrijverschap valt de overtuiging op dat alles reeds gezegd of geschreven is, dat de kunstenaar creatief kan zijn indien hij een compositie maakt van afzonderlijke elementen die uit diverse traditielagen opgediept worden: fragmenten, verwijzingen, iconografische motieven, aanhalingen en pseudocitaten, die in verschillende talige en tekensystemen voorhanden zijn. Artistieke creativiteit is in zo 'n optiek of gebonden aan een toeval of is functie van de inwijding. Bij nadere beschouwing blijkt dat Leroux' esthetiek zich op het begrip ars baseert (kunst, vaardigheid, kennis) waar niet veel ruimte voor het toeval overblijft (vgl. Borowski, 1998: xii-xiii). Dus wat rest is de inwijding en dit is waarschijnlijk het idee van het geheim en het mysterie die actueel blijft en aantrekkelijk voor de hedendaagse lezer is.

Jerzy Koch: Universiteit van die Vrystaat, de Erasmus-Leerstool voor de
Nederlandse Filologie van de Universiteit Wroclaw en
de School of English van de Adam Mickiewicz Universiteit in Poznan.

Julia Wysocka: Erasmus-Leerstool voor de Nederlandse Filologie
van de Universiteit Wroclaw.

Bibliografie

Bazin, L. 1995. Dialectique du Jet d'Eau: Peut-on lire Nadja de Breton comme un livre d'emblèmes? In: *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem studies*, 5: 93-107.

Benedyktowicz, Zbigniew. 2000. Portrety "obcego": od stereotypu do symbolu. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego.

Borowski, Andrzej. 1998. Cesare Ripa czyli muzeum wyobrazni. In: Ripa, 1998: v-xiii.

Botha, Elize. 1980. Mite en mitologie in die werk van Etienne Leroux – aspekte van sy "mitiese metode". In: *Cloete*, 1980: 471-484.

Cloete, T.T., A. P. Grové & J.P. Smuts (reds.). 1980. Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig. Goodwood: Nasou Beperk.

Daly, P.M. 1979. Emblem Theory. Recent German Contribution to the characterization of the emblem genre. *Wolfenbütteler Forschungen Bd. 9*. Nedeln/Lichtenstein: KTO Press.

Daly, P.M. 1988. Modern advertising and Renaissance Emblem Modes of Verbal and Visual Persuasion. In P.M. Daly (red.). *Word and Visual Imagination. Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Art*. Nürnberg: Universität Erlangen, 349-371.

Du Preez, J.P.A. 1965. Jung by die Silbersteins. *Sestiger* 2 (2), Februarie: 17-23.

Florenskij, Pavel. 1994. *Ikonostas*. Moskva: Iskusstvo.

Florenskij, Pavel. 1996. *Iconostasis*. vert. deur Donald Sheehan and Olga Andrejev. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press.

Freeman, Rosemary. [1948] 1970. *English Emblem Books*. London: Scolar Press.

Grimm, R. 1978. Marxistische emblematic. Zu Bertolt Brechts "Kriegsfibel".

In: Penkert, 1978: 502-541.

Heckscher, W.S. 1959. Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte. S.v. Emblem, Emblemibuch. Bd. 5. Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag.

Huizinga, Johan. 1975. Herfsttij der Middeleeuwen: studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden. Groningen: H. D. Tjeenk Willink.

Kannemeyer, J.C. 1970. Op weg na Welgevonden. Kaapstad: Human & Rousseau.

Kannemeyer, J.C. 1983. Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur. Deel II. Pretoria/Kaapstad/ Johannesburg: Academica.

Koch, Jerzy. 1998. De eerste minuten bij de Silbersteins: aantekeningen bij de introductie tot de roman " Sewe dae by die Silbersteins" van Etienne Leroux. In Neerlandica Wratislaviensia X. Acta Universitatis Wratislaviensis, No 2108: 117-138.

Koch, Jerzy. 2002. Outsider onder de zijnen. Vormen van ksenofanie in de Afrikaanse roman. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

König, Eberhard & Christiane Schön (reds.). 1996. Stilleben: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. vol. 5. Berlin: Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin.

Leroux, Etienne. 1963. Die mens, en ook die skrywer, op soek na die lewende mite. In: Smuts, 1963: 67-80.

Leroux, Etienne 1989. Sewe dae by die Silbersteins. Kaapstad: Human & Rousseau.

Malan, Charles. 1978. Misterie van die alchemis: 'n Inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus. Pretoria/Kaapstad: Human & Rousseau-Academica.

Malan, Charles (red.). 1982. Die oog van die son: beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux. Pretoria/ Kaapstad/ Johannesburg: Academica.

Malan, Charles. 1982. Die interaksie van enkele dieptestrukture in Sewe dae by die Silbersteins. In Malan, 1982: 67-80.

Malan, Charles. 1987. Die krisis van die subjek in die soektog na betekenis. In Malan & Van Coller, 1987: 56-71.

Malan, Charles & H.P. van Coller. 1983. Bronnegids: Etienne Leroux: 'n Gids tot navorsing oor Etienne Leroux se werke. SENSAL-publikasies nr. 5.

Pretoria/Kaapstad/Johannesburg: Academica.

Malan, Charles & H.P. van Coller (reds.). 1987. Vanweë die onbewuste. Bespreking van Etienne Leroux se romans. Pretoria: HAUM.

Penkert, Sibylle. 1978. Emblem und Emblemikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Pinkus, K. 1999. Emblematic time. In New direction in Emblem Studies. Glasgow Emblem Studies, 4 : 93-108.

Porteman, K. 1977. Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Porteman, K. 1984. Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in Gouden Eeuw. In: Spektator Cahiers 3, Groningen: Wolters-Noordhoff.

Praz, Mario. 1964. Studies in Seventeenth-Century Imagery. 2nd edition. Roma: Editioni di Storia E. Letteratura.

Ripa, Cesare. 1998. Ikonologia, vert. deur Ireneusz Kania. Kraków: Universitas.

Scholz, B.F. 1981. Didactische Funktion und Textkonstitution in Emblem. In Jahrbuch für Internationale Germanistik, 13 (Heft 2): 10-15.

Scholz, B.F. 2002. Emblem und emblempoetik. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Schöne, Albert. 1964. Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München: Beck.

Smuts, J.P. (red.) 1963. Woordwêreld: lesings van die Afrikaanse Studiekring, Stellenbosch.

Sznajderman, Monika. 1994. Zaraza: mitologia dzumy, cholery i AIDS. Warszawa: Semper.

Van Gorp, Hendrik, Dirk Delabatista & Rita Ghesquiere. 1998. Lexicon van literaire termen. Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers & Deurne: Wolters Plantyn.

[\(1\)](#) Zie onder andere Bazin (1995); Daly (1988: 349-371); Grimm (1978: 502-541); Pinkus (1999).

- (2) Dit is een formulering die naar Horatius teruggaat: ut pictura poesis ("de dichtkunst is als een schilderij").
- (3) Uitvoerig over de structuur van het embleem schrijven o.a. Heckscher (1959: 85- 228); Praz (1964); Schöne (1964); Freeman (1970); Daly (1979); Scholz (2002).
- (4) Indien niet anders aangeduid is elke vorm van onderstreping en cursivering van ons (J.K. & J.W.).
- (5) Alle aanhalingen uit Sewe dae by die Silbersteins komen uit Leroux 1989.
- (6) De vraag in hoeverre Henry zichzelf aanspreekt wordt in de narratologische context door Koch (2002: 420-450) besproken.
- (7) Dat het hier in feite om een concrete schilderij gaat (te weten Lost Orchid (zie http://www.tatea.com/PRINTTRECH_2.htm van Vladimir Tretchikoff (1913-)), verandert onze interpretatie niet – in wezen wordt ze daardoor bekrachtigd omdat de werken van deze Zuid-Afrikaanse kunstenaar verwerken de vanitas-motieven op een nadrukkelijke manier en passen heel goed in het huis van de nieuwe rijken (Tretchikoff is ook "Kitsch-koning" genoemd).
- (8) En alhoewel het genre naar de Griekse xenia teruggaat, hebben de huidige termen still-life, Stilleben, nature morte allemaal hun oorsprong in het Nederlandse stilleven: de oudste vermelding dat iemand "een stilleven van Evert van Aelst" bezat, dateert uit 1650 (König & Schön, 1996: 23).

[Elektroniese weergawes
van T.N&A](#)

[Kontaknommers](#)

[Algemeen](#)

[Riglyne vir
outeurs](#)

[Bo](#)

Die ontstaangeskiedenis en agtergrond van Hubert du Plessis se liedere op Nederlandse tekste

- Heinrich van der Mescht -

Abstract

This article discusses the genesis of and background to the Afrikaans-speaking South African composer Hubert du Plessis' seventeen songs on Dutch texts. During his composition career, Du Plessis, who celebrated his 80th birthday on 7 June 2002, chose eight poems by Marsman (1945-48, 1966), six by Van Ostaijen (1946, 1974) and one by Bredero (1974), as well as two anonymous Middle Dutch poems (1949, 1952) to set to music. In his choice of poems Du Plessis was influenced by a Porterville schoolteacher, Lewis Gericke, his second cousin, the poet Barend J. Toerien, and a lecturer in Afrikaans at the University of Natal, Philip Grobler. His first composition teacher William Henry Bell also exerted a major influence on him. An analysis of the settings of the poems and information supplied by him during an interview prove Du Plessis to be a very specific and close reader of the word texts.

1. Inleiding

Die Suid-Afrikaanse komponis Hubert du Plessis het op 7 Junie 2002 sy tagtigste verjaardag op Stellenbosch gevier. (1) Onder sy sewe en sewentig kunsliedere, gekomponeer tussen 1943 en 1983, is daar altesaam sewentien op Nederlandse tekste. Du Plessis gebruik agt gedigte van Hendrik Marsman (1945-48, 1966), ses van Paul van Ostaijen (1946, 1974), twee anonieme Middelnederlandse gedigte (1949, 1952), en een van Bredero (1974). (2)

Op 'n vraag oor hoe belangrik hy sy liedere binne sy hele komposisiewerk beskou, antwoord Du Plessis (2001): (3)

Man, dit gaan nou baie egoïsties klink, verwaand, maar ek het probeer om elke lied volmaak te maak. Dit was 'n besluit, feitlik 'n eed wat ek geneem het toe ek begin liedere skryf het. Elke lied van my moet absoluut bestand wees teen kritiek. Iemand moet nie kan sê dit, of dit of dat is foutief nie, of kan verbeter word nie. Is dit duidelik? Daarom kan ek sê ek beskou elke lied as 'n meesterstuk. Sonder om verwaand te wees, want dit was my doelwit.

Die mikpunt met hierdie artikel is om die agtergrond van Du Plessis se sewentien Nederlandse liedere na te gaan om aspekte aan te toon wat dit vir die interpreteerder van die liedere (sangers en pianiste) interessant sal maak, maar ook om hierdie liedere bekend te stel en so hulle moontlike uitvoering te verseker. Die ontstaansgeskiedenis van die liedere en Du Plessis se interpretasie van die gedigte sal meestal vermeld word. Ook metodes waardeur hy die woord teks in klank oorsit, sal verduidelik word. Verder sal Du Plessis se "verhouding" met die digters en sy mening oor die skeppingsproses aandag kry. 'n Onderhoud met Du Plessis bewys dat hy oor 'n wye kennis van die literatuur beskik. Daarom is sy uitsprake oor die gedigte ook van belang: dit toon deur watter konsepte die toonsetting geïnspireer is en wat die konteks was wat aanleiding gegee het tot die kreatiewe proses.

2. Du Plessis se belangstelling in die Nederlandse poësie

Du Plessis het dit goed getref op skool en universiteit: hy het 'n aantal bekende onderwysers en dosente vir Afrikaans en Nederlands gehad. Hy vertel:

Ons het op skool Nederlandse voorgeskrewe boeke gehad. Ek onthou dit was De jeugd van Francesco Campana [van C. en M. Scharten-Antink] vir [standerd] sewe en ag. En [in standerd] nege en tien het ons Moderne Hollandse kortverhale [versamel deur F.E.J. Malherbe] gehad. En op Stellenbosch-Universiteit was die kursus wat ek gevolg het by mense soos Fransie Malherbe, E.C. Pienaar en Kempen, Willem Kempen, bekend as "Afrikaans-Nederlands".

In verband met die invloedryke onderwyser wat hy by die Hoërskool Porterville gehad het, Lewis Gericke, wat in Nederland studeer het, laat Du Plessis hom soos volg uit:

Hy was goed, ja. . . . Dit was net teen die einde [van my skoolloopbaan]. . . . Hy het toe 'n aanstelling gekry by Porterville-skool, en toe was hy net kort daar. Ek dink net twee jaar. . . . En toe is hy aangestel by die WAT-woordeboek. (4)

VdM Kan u spesifiek onthou dat hy u geïnspireer het oor die Nederlandse taal?

DP O ja, ja. Hy het alles so sorgvuldig gedoen, man. Nee, hy was die beste onderwyser wat ek gehad het.

Du Plessis noem ook sy kleinneef Barend J. (Barnie) Toerien, 'n jaar ouer as hy, as 'n inspirasie. Hulle was in dieselfde skool op Porterville, maar was toe

nog nie vriende nie. (5)

Kyk, hulle [die Toeriens] het op die plaas Steenwerp gebly. (6)
Sy oupa, wat my ouma se [broer] was, van vaderskant, oom
Pieter Toerien, hy het op Steenwerp [gebly]. . . . En Bernie was
van sy skooldae af intens geïnteresseerd in poësie. Nie soseer in
prosa nie, maar poësie was sy rigting. En hy het, hy kon
natuurlik Afrikaans, Engels en Hollands en Duits lees. En hy't
baie van daai digters gelees. En iemand soos Rilke, hy was 'n
soort van 'n modedigter. En iemand soos Marsman was 'n
modedigter in daai dae. Ook Paul van Ostaijen. . . . Ons
skooljare was ons nooit bevriend nie. Dit het eers in 1940
gekom toe ons saam studente was. En ek het elke lang vakansie
. . . . gaan kuier op De Lust. Dis nou die plaas net so 'n myl of 'n
myl en 'n half van Steenwerp af. Steenwerp was die
hoofsentrum. . . . Hulle het 'n huis gebou daar, toe noem hulle
dit "De Lust". Die hele plaas met die wonderlike omgewing met
die berge en alles, Porterville se berge. . . . Ek was hierso in
Patryskraal, en ek het met die fiets gery, of anders het ek gestap.
Dit was the aesthetic adventure, jy weet. Gestap, daai ag myl.
En dan het ek by Bernie gekuier. Hulle het 'n heerlike
regopklavier gehad, en dan kon ek dwarsdeur die dag oefen, of
speel, en dan lê Bernie byvoorbeeld in die tuin, op die grasperk,
dan lees hy poësie, jy weet. En so het hy my baie sterk
beïnvloed.

Vanaf 1940 was Du Plessis 'n student op Stellenbosch, en later in die jaar was
hy saam met Toerien in die koshuis Dagbreek. Du Plessis het tydens die
eerstejaarkursus in Afrikaans-Nederlands by bekende professore onderrig in
Nederlands ontvang.

Ek was nie baie beïndruk deur die dosente nie. Ou E.C. Pienaar
kon vreeslik te kere gaan, jy weet, oor volksdinge, nasionale
dinge. . . . En ou Fransie Malherbe, dié was 'n bietjie soos 'n
harlekyn voor die klas: baie lewendig, maar marionetagtig. En
hy is vervang, toe hy met verlof was, met 'n jong Ernst van
Heerden. Hy was tog baie boeiend eintlik, want hy het vars uit
Nederland gekom. Hy het daar gestudeer. En hy kon ons toe
vertel oor die style, jy weet, die nuwe saaklikheid wat toe in
was, waar jy net so een of twee woorde op 'n slag geskryf het,
en dan punt, en dan weer dit – almal sulke los gedagtes. Dus hy
was interessant daarvoor. En dan was daar Willem Kempen wat
baie... hy was baie diktatoragtig en stroef, dit is die woord wat
ek wil gebruik, ja.

VdM En wat is vir u mooi aan die Nederlandse taal? Want dis tog
seker heeltemal anders, of baie anders, as wat Afrikaans is.

DP Ek dink dit kan baie mooi wees in poësie. Daar's tog

Nederlandse gedigte, ek meen, as jy nou van die vroeë tyd af, van die Middelnederlandse "Egidius" en "Ghequetst ben ic van binnen", dis tog wonderlike gedigte. Die klanke is mooi. Die begrippe is mooi. En dan as jy na jou moderner digter kom, die beweging van die tagtigerjare, met mense soos Kloos en Van Deyssel en so aan. Dis pragtige, sierlike taalgebruik. Vreeslik oordoen, baie dikwels.

3. In den ronde op. 5 (1945-1948) op gedigte van Hendrik Marsman

Du Plessis voel dat sy aangetrokkenheid tot Marsman (1899-1940) uit sy jeugjare kom. Dit was Barnie Toerien wat Du Plessis aan Marsman se gedigte voorgestel het in 1940, Du Plessis se eerste jaar as student op Stellenbosch.

Die komponis besit reeds vanaf 1945 'n bundel met die werk van Marsman: Poësie en prosa van H. Marsman (1943). Die boek bevat 'n lang inleiding deur N.P. van Wyk Louw op pp. xi-li, ná 'n biografiese aantekening op pp. ix-x. Daarna volg "Proeve van zelfkritiek" (1938) van Marsman op pp. lii-lvii en 'n "Bibliografie van H. Marsman" op pp. lix-lxii. Die keuse uit die gedigte en prosa is gemaak deur Jan Greshoff (1888- 1971). In hierdie bundel is daar geen aantekeninge by die gedigte wat Du Plessis getoonset het nie. Daar is wel by die gedig "Brief aan 'n vriend" (p. 24) deur Du Plessis bygeskryf: "(J. Greshoff)".

Du Plessis besit ook Marsman se Verzamelde gedichten van 1945. Die gedigte wat hy getoonset het, verskyn so: "Vlam" p. 8, "Vrou" p. 9, "Wacht" p. 15, "Invocatio" p. 21, "De blanke tuin" p. 41, "De gescheidenen" p. 44, "Afscheid" p. 45 (almal in die siklus In den ronde) en "De Bruid" p. 72 (in die siklus Die Vrou). Vir In den ronde rangskik hy die sewe gedigte in die volgorde "Wacht", "Vrou", "Invocatio", "De blanke tuin", "Vlam", "Afscheid" en "De gescheidenen". Die motivering vir hierdie volgorde is die voorneme om 'n liefdesiklus te vergestalt: Dit begin met wanhoop, ontwikkel na ekstase, en eindig weer in wanhoop (Aitchison, 1987: 38).

In 'n inleidende gesprek oor Marsman toon Du Plessis sy insig in die werk van die digter:

En toe het hy mos daai skelle gedig geskryf, "Lex barbarorum". Dis 'n barbaarse wet: "Geef mij een mes. / ik wil deze zwarte zieke plek / uit mijn liggaam wegsnijden". Hy kon dit nie regkry nie. Hy het romantikus gebly. Lees maar die gedigte van In den ronde. Hy kon ook skilderbeelde gebruik. Ek meen, die, daai "Vrou" byvoorbeeld, waar hy haar gesig beskrywe, die "ivoor ovaal, waarin uw oogen, spitse spleten", daai hele seksie wat ek vol sinkoperings getoonset het, dis een van my mees subtile

stukkies toonsetting daai. Dit is soos 'n ekspressionistiese skildery. 'n Mens moet dit so sien. Ek dink . . . dit was sy konsep ook. . . . Baie van die gedigte wat hy geskryf het, klink vir my vandag gedateerd, en sekerlik superegoïsties en oorgeromantiseer. Sy beelde is soms baie vergesog. Maar daar's 'n kragtigheid in, natuurlik. Ek meen, so iets soos "Laat mij in uwer haren mantel slapen": (7) Die vrou moet darem blerrie lang hare gehad het, jy weet. Daai soort ding, dis . . . hiperbolies Maar dan het hy sulke godswonderlike verse geskrywe. Het jy ooit die vers gelees oor die Leopold-digter, "die Cheops schiep"? (8) Dit is 'n wonderlike gedig, so 'n kort gedig. . . . En hy [Marsman] was natuurlik uiters heteroseksueel in sy gedigte. (9)

Afgesien van die beeldspraak in Marsman se gedigte, is dit ook die musikaliteit daarin wat Du Plessis beïndruk. Hy vervolg:

Daar's 'n sterk musikaliteit aan. Kyk, daar's sekere gedigte wat 'n mens nie mag toonset nie. Soos byvoorbeeld: [die Engelse komponis] Britten het die fout gemaak om Donne se Holy Sonnets te toonset. It doesn't work. Jy kan nie metafisiese, filosofiese gedagtes op musiek sit, in liedere verwerk nie Dis leesgedigte daai, peinsgedigte. In ieder geval is die meeste sangers se diksie so swak dat 'n mens nie weet wat hul sing nie.

Oor sy keuse van die spesifieke gedigte, laat Du Plessis hom soos volg uit:

Ek het hulle gekies om 'n siklus te vorm, wat van absolute wanhoop met "Wacht" as prelude – dis mos 'n wanhoopsgedig, en die Leitmotive verskyn nie daarin nie (10) . . . dan met so 'n boog op te gaan na die absolute ekstase. Ekstase wat jy kry in "Invocatio" en "De blanke tuin". En dan te daal met "Afscheid" en uiteindelik weer absolute zero te bereik met "De gescheidenen". En dan daai drie woorde, "De kamer leeg", (11) het my twee maande geneem om vir my die korrekte vokale toonsetting en klavierakkoorde daarby te kry, sodat jy voel dis 'n absolute daling na daai oop kwint. (12)

Oor die einde van sy toonsetting van die eerste lied, "Wacht", ná die laaste reëls, "Geef mij uw schemering / Geef mij uw grijzen wind", verduidelik Du Plessis:

Ja, ek wou daardie kadens hê op die end. Dis heeltemal ondefinitief. Professor Bell het ook vir my baie uitgetrap oor daai kadens. Soos [hy] sê: "Why can't you write a decent cadence?" Toe sê ek: "But I want it like that." Nou ja. En hy was baie beïndruk deur daai "gansch ontkracht" . . . met daai daling, daai sprong. Want, dis . . . 'n vergrote oktaaf. (13)

Du Plessis het van 1942 tot vroeg in 1944 van William Henry Bell (1873-1946) komposisie-onderrig ontvang (Aitchison, 1987: 33). Bell, 'n gebore Engelsman, was die afgetrede hoof van die South African College of Music aan die Universiteit van Kaapstad (Malan, 1979: 153). Du Plessis het meesal per fiets van Stellenbosch na Gordonsbaai gery vir die klas. Toe Du Plessis vanaf 1944 op Grahamstad gewoon het, het Bell hom nog steeds per brief van raad bedien. Die onbevange aard van Bell se kritiek kan uit die volgende uittreksel uit 'n brief van 29 September 1945 afgelei word (Du Plessis, 1973: 80):

The Dutch one ["Wacht"], I am afraid, belongs to a whole category of modern Art that is outside my ken – old fogey as I am. After the first seven bars I am lost; and have no criteria in my make-up wherewith I am capable of criticism. I am sure this is my fault not yours – it's the kind of thing I find in a lot of contemporary painting and verse – it gets into regions where I have neither likes nor dislikes, only sheer lack of understanding. So I will leave it at that. Though I am sorry I have to be so utterly negative about it, for as you know I still take the keenest interest in your work; and I have more than an inkling that you yourself like the thing very much – and after all that's all that matters.

Later in die brief herhaal Bell (Du Plessis, 1973: 81): "I am really sorry I don't like "Wacht""; en na 'n lang en deurtastende analise van die lied, sluit Bell die brief af met "Anyway, my dear boy, what I have sent may amuse you or disgust you as the case may be, just burn it and go ahead" (Du Plessis, 1973: 83). Op 14 November 1945 skryf Bell weer oor "Wacht": " But still I find it a bit strange that I can find beauty in nearly all music, except in the kind of thing you did in your song "Wacht "and which so many of your contemporaries are doing" (Du Plessis, 1973: 87).

Die volgende gedig in die liedersiklus, "Vrouw", is vir Du Plessis "'n skildery, kan 'n mens sê . . . 'n ekspressionistiese skildery". Oor die lied "Invocatio" verduidelik hy:

Daar kom die hoof-Leitmotiv, idée fixe, baie duidelik uit in die bas. . . . O, ek onthou nog baie goed hoe ek dit op Grahamstad geskryf het. Daai "Bedauw mijn stem met schemerende glansen / en gord mijn oogen aan...". Die woord wat ek, (ek het nou die dag met John Kannemeyer (14) daaroor gestaan [en gesels]), die werkwoord wat ek nie verstaan nie, is "verzengen". Dit word heeltemal anders gebruik, en John kan dit ook nie verstaan nie, nie " verzengen naar" nie. Ek kan verstaan as hy sou geskryf het "verlangen naar": "en neem mijn mond, want haar verdroogde vlammen verlangen naar de schaduw van uw bloed". Maar die "verzengen", dit kan ek nie verstaan nie. Want jy praat van 'n versengende hitte byvoorbeeld. Dis juis die teenoorgestelde. Dis eienaardig.

Du Plessis verwys hier na die eerste twee versreëls van die vierde strofe van die gedig: "en neem mijn mond, want haar verdroogde vlammen / verzenen naar de schaduw van uw bloed". Wanneer verskillende woordeboeke geraadpleeg word (vergelyk Depuydt et al., 1988; Jansonius, 1950; Van Sterkenburg et al., 1991, s.v. "verzenen") is dit duidelik dat die woord "verzenen" die volgende betekenis kan hê: verskroei, verbrand, verkool, verdor, verskrompel, beskadig. Du Plessis verstaan dit ook so. Dit is dus onseker wat die woorde "verzenen naar" vir Marsman beteken.

VdM U sê dat u presies kan onthou hoe u dit gedoen het. Hoe het u dan gevoel toe u dit gedoen het? Was dit 'n maklike taak, was dit 'n moeilike taak?

DP Baie moeilike taak. Ja, jy moet sien, die dinamika speel 'n baie groot rol daarin. Op "schaduw" kry jy skielik die pianissimo [mp subito]. . . . En dis vir groot hande geskryf. Dit is 'n woordskildering, madrigalises. [\(15\)](#)

VdM En dis 'n baie sensuele gedig, nè, of hoe?

DP O, ja. Maar soos ek sê, sy moes baie lang hare gehad het.

Oor die ander liedere, beginnende by "De blanke tuin", verloop die gesprek soos volg:

VdM En hoe het u nou gevoel om sulke mooi woordjies te toonset soos (die beginreëls) "Dien avond, vrouw, nestelend in uw schoot"?

DP Wel jy kry . . . ek dink, die gevoel van kinderlikheid, naïwiteit daarin. Ek dink ek het dit probeer oordra. Baie intiem. . . Ek meen hy is amper soos 'n baba by haar. So 'n ding wat D.H. Lawrence teen te velde getrek het.

VdM En "Vlam"? Dis mos 'n kort, vinnige lied.

DP Ja, dis net 'n uitbarsting. Uitbarsting van absolute uitbundige plesier. Ek het dit so opgeneem . . . hy is net so verlief dat hy amper kan vergaan van geluk. En dis die enigste lied van my wat in een toonaard begin en in 'n ander een eindig.

VdM O, ja. Begin in G en eindig in F.

DP Dis 'n ontploffing. An explosion.

VdM So, is die feit dat dit 'n ontploffing is, is dit die rede hoekom die lied dan nou die reg het om in 'n ander toonaard te eindig?

DP Nee, ek het net daarby uitgekom. Ek kon nie anders nie. Dis soos Nielsen. Nielsen se simfonieë begin en eindig almal in ander toonaarde. Elke beweging.

VdM So, die vlam het hom so geskiet van een toonaard dat hy in 'n ander beland het?

DP Ja.

VdM . . . En dan "Afscheid". Dit is mos 'n baie droewige...

Daai lied is uiters belangrik, want dis die eerste een [van die siklus] wat ek geskryf het. . . . En ek was, toe ek daai klanke gevind het . . . op die motief van teerheid, die herhaalde note . . . baie trots op hulle. Hulle was vir my baie besonders. Dis eintlik 'n verskuiwing van 'n gewone neënde, of so iets, jy moet maar nagaan waar die note verander. Maar daai was vir my reg. En ek DP moes natuurlik 'n pouse hê tussen "donker" en "vrou" (in die eerste reël, "Slaap met het donker, vrouw"). Daar's 'n komma. Anders kom dit uit op "donker vrou". . . . En dan, die seksuele klimaks word hier bereik, natuurlik [by "Donker en zonder erbarmen / zijn bloed en geslacht"]. En die Leitmotiv krimp heeltemal. Hy word so intens, jy weet, dat hy verkort word in nootwaardes. . . . Ek het dit beskou as die klimaks van die siklus.

VdM Was daar op Grahamstad al mense wat vir u spesifiek beïnvloed het? Het professor Hartmann (16) iets daarmee te doen gehad? Het u ooit dit met hom bespreek, die gedigte?

Nee, maar hy het iets te doen gehad met daai veranderde akkoord. (17) Want hy het soms note so verander. En hy het die wonderlike ding gedoen . . . byvoorbeeld in my opus 1, nommer DP 1 Prelude, het ek twee maal dieselfde twee mate gehad, toe sê hy: "But please make a change, even if it is a small change. Don't just repeat yourself". En ek het daarby gehou, dwarsdeur my lewe daarna. Dit was vir my só 'n les.

Oor die laaste lied van die siklus, "De gescheidenen", verduidelik Du Plessis:

Die verderf-Leitmotiv is aan die begin. Die dood, die disintegreer van alles. En dan, "De kamer leeg", jy weet, jy moet die gevoel kry van absolute leegheid, eensaamheid: "Wij drijven eenzaam op de zwarte baar" (sic), (18) as hy nou eers daai metafoor gebruik, jy weet. En dan, "drijven wij naar de dood of in den ronde?" En ek het jare lank nie 'n titel [vir die siklus] gehad nie. Ek het net altyd gepraat van my Marsman-siklus. Toe kry ek die naam uit "in den ronde" [in die laaste lied]. . . . Want dit is in een ronde. Kyk, dit begin met "Wacht" as prelude op zero, en dan na 'n hoogtepunt, en dan terug. Dit wil sê dit kom weer terug tot daai punt.

VdM En daai eensame einde? "Waar zijn uw handen?"

DP "Waar zijn uw handen?" . . . Ja . . . Daar's niks . . . Dit was beskryf

deur die kritikus wat dit oornag gekritiseer het [ná die eerste uitvoering]: "Du Plessis's gloomy cycle." Well, I suppose it is. Maar daar is darem baie ekstase ook in.

4. Vijf Liedekens op. 2 (1946) van Paul van Ostaijen

Du Plessis is op Stellenbosch deur sy kleinneef Barnie Toerien aan die gedigte van Paul van Ostaijen (1896-1928) bekend gestel. Du Plessis sê: "Ostaijen is mos baie jonk, baie vroeg dood. En ek was onmiddellik aangetrokke tot 'n handjievol gedigte. Ek dink daar is maar eintlik 'n handvol gedigte van hom wat werklik meesterlik is . . .". Soos die geval was met In den ronde het Du Plessis eers in Grahamstad aan die toonsetting van die gekose Van Ostaijen-gedigte begin werk. Die Vijf Liedekens is die eerste lieder waaraan hy 'n opusnommer gegee het: opus 2 (Du Plessis, [s.a.]d). Dit volg op die Vier Klavierstukke opus 1. Die liederstel bevat die volgende gedigte van Van Ostaijen: "Berceuse", "Berceuse presque nègre", "Berceuse voor volwassenes", "Zeer kleine speeldoos" en "Melopee".

Du Plessis besit nie meer die bundel, uitgegee deur De Sikkel, waaruit hy die gedigte geneem het vir die liederstel nie. Hy vertel dat hy die bundel nooit teruggekry het nie, nadat hy dit vir 'n tikster gegee het vir die tik van 'n program vir 'n uitvoering saam met Bernard de Clerk. (19) "Ja, dit was een van die tragedies in my lewe. . . . En ek het daai boek eenvoudig net verloor, en dit was een van my dierbaarste boeke."

Op die vraag oor watter eienskappe van Van Ostaijen se poësie die gedigte vir hom so aantreklik gemaak het, antwoord Du Plessis:

Wel, 'n paar van hulle, hierdie absolute speelsheid daarvan. En sy spel met woorde: "Slaap als een reus / slaap als een roos / slaap als een reus van een roos". (20) Dis mos lieflike woorde. En natuurlik, "Melopee" was onweerstaanbaar. En "Berceuse voor volwassenes" het so 'n diepte. Dit gaan mos oor die feit dat die mens nie meer 'n fantasielewe het nie. Dat dit verdwyn het. Ek het nou nie die teks voor my nie, maar jy kan kyk daarna, dis 'n diep lied daai.

Oor die eerste lied, "Berceuse", bely hy:

Ja, ek is veral lief vir daardie toonsetting, die "reuzeke / rozeke / zoetekoeksdozeke". En dan die "slaap" op die end met die portamento. (21) Dit is, dit was ook vir my 'n moet. . . . Bernard het dit perfek gedoen. Ek meen, hy kon sy stem heeltemal laat "portamenteer", om so 'n woord te gebruik.

Die tweede lied, "Berceuse presque nègre", handel oor die arme sjimpansee wat nie hou van die see nie. Du Plessis bied 'n karikatuur van Brahms se Wiegenlied in die regterhand aan en 'n boogie-woogie-patroon in die linkerhand. Hy gebruik weer 'n portamento op "zee" in die reël "Er gaat zoveel water in de zee". Hy sê:

Dis presies hoe ek voel oor die see. Ek kan mos nie die see verdra nie. Daai see van Cecil Higgs (22) is vir my net genoeg see. . . . Ek is 'n riviermens. Nooit van die see gehou nie. En die see is ook nie goed vir my nie. Hy slaan my om of wat ook al.

VdM Nou hierdie teks, "De chimpansee is ziek van de zee". U voel dat u heeltemal kan assosieer daarmee?

HD Ja, ek assosieer my met die sjimpansee. Dis alles water.

"Berceuse voor volwassenen" is vir Du Plessis "'n baie diep gedig". Oor die beginreëls, "Wanneer de zandman nog eens komt / – maar hij komt niet meer –", sê die komponis: "Dit wil sê die kinderfantasie is verlore". En oor "zullen wij slapen gaan en dromen / van een droom / die niet gedroomd werd", verklaar Du Plessis: "Ja, maar die punt is daai "niet". . . . Dis alles negatief. Hy sien die mens is . . . in 'n periode van ondergang, van verbeeldingloosheid". Oor die finale reëls, "Ach alle mensen slapen goed / die de deur op grendel weten", voel Du Plessis: "Dit wil sê: [dit verwys na die mense] wat die fantasie wil uitsluit".

Du Plessis buit die woord- en klankspel in "Zeer kleine speeldoos" uit. Hy gebruik die hoë register van die klavier vir al twee hande en dui aan dat beide pedale aan die begin afgetrap moet word en deurgaans afgehou moet word. Hierdeur word die effek van 'n speeldoos verkry.

Die laaste gedig in die siklus, "Melopee", begin met die reël "Onder de maan schuift de lange rivier". "'Melopee" is een van die mooiste gedigte", sê Du Plessis. "Ek weet nie hoe ek daai lied reggekry het nie, want dis nou wragtag 'n meesterstuk. Absoluut. Daai atmosfeer. . . . En kyk, dit het mos 'n soort van hipnotiese effek, kan 'n mens sê. Die wonderlike woordspel. En ek kan onthou . . . op die plaas Patryskraal, het ek baie hard daaraan gewerk. Ek is mos in daai jare aangestel as lektor, in 1946." (23)

Du Plessis het dus aan die lied gewerk op 'n plek waar daar baie water en palmiet was (vergelyk die reël "Langs het hoogriet"). Hy vervolg: En daai beëindiging op die ses-vier-akkoord. (24) Ek hou daarvan ook. En die "Waarom" [in die laaste reël, "Waarom schuiven de maan en de man getweën gedwee naar de zee"] het ek eers gehad as 'n vraag, "Waaróm?" Toe het ek besluit om dit net so op dieselfde vlak te hou, want daar is nie 'n antwoord op nie. . . . Daai "man" is natuurlik 'n skokeffek, want na "maan" kry jy "man". Vir die eerste maal kom daar 'n persoon in. En dan, "Langs het hoogriet", dit gaan

óp natuurlik daar; "langs de laagwei", dis af. Ek meen, dit is vir my so logies. Ek kan nie sien hoe 'n mens musiek wat opgaan skryf as die woorde afgaan nie. Dit is nie vir my logies nie. . . . Dis vreeslik jammer dat ons in Afrikaans sê "kanó". "Káno" is soveel mooier. En kyk, die hele ritme van daai wonderlike, hipnotiese vers is in "káno, de káno, de máán; schuif de káno naar zéé".

Du Plessis het die liederstel in November 1964 hersien omdat hy nie heeltemal tevrede was met die klavierparty nie. Hy beklemtoon dat dit byna altyd die 159 klavierparty is wat hy verander. Hy het tydens die verskillende hersienings van sy 77 liedere minder as 'n halfdosyn van die note in die stemparty verander. Op die titelblad van Du Plessis se kopie van die Vijf Liedekens staan daar bo-aan die bladsy: "Opedra aan Barend Toerien"; en onderaan: "Aussi dédiée en témoignage d'affection à la mémoire d'ERIK SATIE" (Du Plessis, [S.a]d).
[\(25\)](#)

5. Twee Middelnederlandse Liedere op. 6 (1949-1952)

Du Plessis is reeds vroeg in sy komposisieloopbaan aan die anonieme Middelnederlandse gedigte "Ghequetst ben ic van binnen" en "Egidius, waer bestu bleven?" [\(26\)](#) bekend gestel. Hy het op universiteit 'n bloemlesing uit die Nederlandse letterkunde [\(27\)](#) by sy broer Reuben oorgeneem.

Strydom en Ohlhoff (1976: 24) noem dat die Middeleeuse lied in volksliedere en kuns- of kultuurliedere verdeel kan word. Die laasgenoemde twee handel, in teenstelling met die volkslied, meer oor persoonlike, individuele gevoelens. Die twee gedigte wat deur Du Plessis getoonset is, is tipiese voorbeelde van hierdie soort kunslied. [\(28\)](#) Du Plessis is sekerlik deur die hoogs persoonlike aard van die gedigte aangetrek.

Du Plessis was op skool saam met Jeanette Hanekom ("Sy was amptelik my nooi op skool"). Hanekom was 'n bekende radio-omroeper van die SAUK in Durban en getroud met Philip Grobler, later professor in Afrikaans aan die Universiteit van Natal. Du Plessis het Grobler ontmoet toe hy in 1947 by hulle in Durban gaan kuier het. Teen daardie tyd was Du Plessis 'n dosent in Musiek op Grahamstad. Grobler het later die twee Middelnederlandse gedigte vir Du Plessis oorgeskryf en gestuur: die eerste, "Egidius", na Grahamstad waar die lied in 1949 gekomponeer is en "Ghequetst ben ic van binnen" na Londen waar Du Plessis vanaf September 1951 aan die Royal Academy of Music begin studeer het. Die lied is in 1952 voltooi. Du Plessis vertel dat Grobler 'n baie mooi baritonstem gehad het, maar dat hy nooit die twee liedere gesing het nie.

Du Plessis verklaar dat hy die gedigte as "gay" gedigte geïnterpreteer het. So 'n

interpretasie is nie nuut nie. Deur die loop van die literatuurgeskiedenis is 'n groot verskeidenheid interpretasies aan die beroemde "Egidius" geheg. Dit lyk moontlik om die gedig op verskillende maniere uit te lê wat betref die verhouding tussen Egidius en sy digtervriend. Du Plessis verduidelik verder oor sy toonsetting:

Maar ek was nooit tevrede daarmee nie, met alles nie. Weer die begeleiding. Daar in die middel rond. En toe . . . na jare, het ek die veranderings aangebring wat dit vir my bevredigend gemaak het. En die slot van "Ghequetst ben ic van binnen" kon ek nie oplos nie. Dit was ook 'n kwessie van jare. Nie dat ek elke dag daaraan gedink het nie, maar verstaan jy? Dit was 'n wederkerende probleem. Tot ek dit uiteindelik... dit lyk so eenvoudig, maar partymaal is die eenvoudige oplossing die moeilikste om by uit te kom. Dit het ek darem gesien in so baie komposisies van my. Ek het dit geskryf in my dagboek van Die Dans van die reën. (29) Dat ek 'n gekompliseerde toonsetting skryf en dan kan ek dit nie goedkeur nie, ek kan dit nie aanvaar nie. En dan die volgende dag kom ek by 'n eenvoudige oplossing.

Du Plessis se sensitiwiteit vir rymwoorde kom in heelparty van sy liedere na vore deurdat hy rymwoorde binne 'n gedig op 'n ooreenstemmende manier toonset. Dit is ook die geval in sy Twee Middelnederlandse Liedere (Du Plessis, [s.a.]c) waar die rym 'n baie belangrike element in die Middeleeuse kunslied is. In die laaste reëls van "Ghequetst ben ic van binnen" ("Ic en can gherusten dach noch nachte; / Waer ic mi wend, waer ic mi keer, / Ghy sijt alleen in mijn ghedachte.") toonset hy die rymwoorde "nachte" en "gedachte" met dieselfde motief: twee herhaalde note. Hierdeur verkry die lied, soos die gedig deur die rymskema, 'n samebindende motief. In "Egidius" word daar ook herhaalde note aan die einde van frases gebruik op die woorde "bleven", "leven", "ghegeven" en "sneven". Hierdie herhaalde nootmotief bind die twee liedere as eenheid saam. Du Plessis gaan nog verder deur die woord "waer" in "waer ic mi keer" uit "Ghequetst ben ic van binnen" soortgelyk te toonset as die "waer" in "waer bestu bleven?" uit "Egidius".

Nadat "Ghequetst ben ic van binnen" in 1952 in Londen gekomponeer is, het Du Plessis die lied in 1958 in Stellenbosch hersien. Sy probleem met die naspel het hy opgelos deurdat die lied op 'n eenvoudige, maar terselfdertyd ook dissonante, manier moduleer van 'n akkoord op F-kruis mineur na die finale D majeur.

Die Twee Middelnederlandse Liedere is aan "D.B." opgedra (Du Plessis, [s.a.]c), Du Plessis se geliefde van daardie tyd wat ook 'n tyd lank saam met hom in Londen gebly het.

6. Uit Die Vrou op. 30 (1966): Marsman se "De Bruid"

In alles wat hy doen, is Du Plessis 'n uiters presiese persoon. Hy het byvoorbeeld baie netjies dagboek gehou van sy enigste besoek aan Nederland. Hy het die land tydens 'n bootreis op die Ryn (van Basel na Rotterdam) uit Duitsland binnegevaar. "Maar dit [die reis in Nederland] was 'n hopelose mislukking," onthou hy in 2001. Op Vrydag 15 April 1966 skryf hy in sy dagboek:

Die weer is grys, en die sigbaarheid nie te goed nie. . . . Langs die oewers lê 'n dun laag sneeu, meer soos ryp. – Ons vaar verby Nijmegen, 'n baie ou stad, en die enigste noemenswaardige een voor Rotterdam.

V. ROTTERDAM /VLAARDINGEN

Ons bereik Rotterdam kort na 2 n.m (sic). Alles (behalwe die windmeule) lyk maar bra oes, en die weer is grys en koud. 'n Vriendelike en spraaksame taximan neem my na die Delta hotel, wat blyk in Vlaardingen te wees, sowat 12 kilometers vanaf Rotterdam. Tussenin lê nog Schiedam. . . Die ontvangs by die hotel is vriendelik, en ek word na my kamer geneem deur 'n mooi, talentvolle jongeling in groen uniform – maar hy ruik ietwat na sweet. . . . Ek gaan stap in Vlaardingen, maar sien niks interessants nie. . . . Die mense is werklik baie vriendelik Dis koud en reënerig. – By die hotel word ek 'n baie goeie ete bedien. Veral die hoofkelner is baie vriendelik (en aantreklik op die koop toe). Ons gesels o.a. oor Suid-Afrikaanse wyne. (O ja, die juffrou tjie by die toonbank het vroeër gesê Afrikaans klink vir haar so mooi.) Die Delta-hotel is op 'n godverlate plek langs die Maas, op die oewer. Oorkant is net skoorstene, rook, en die gewone terneerdrukkende soort hawegeboue. Op die rivier is dit die ene aktiwiteit: bote van allerlei vorms en groottes vaar op en af, o.a. 'n baie grote – die rivier (of see?) moet dus diep wees. . . . My ete duur meer as 'n uur – alles is baie chic, dit moet 'n goed-aangeskrewe hotel wees. . . . Dan gaan stap ek weer, sien weer niks interessants nie (ek kan die middelpunt van Vlaardingen nie kry nie – miskien hét dit nie soiets (sic) nie) en keer terug in die koue reën.

In dieselfde jaar, 1966, word Du Plessis deur die Universiteit van Stellenbosch genader om 'n komposisie te lewer vir die herdenking van die 100-jarige bestaan van die universiteit wat in 1866 as die Victoria College begin het. Du Plessis besluit om 'n sangsiklus te komponeer waarin hy Afrikaans, sowel as drie tale waaruit die taal (volgens hom) ontspring het, naamlik Duits, Nederlands en Frans, gebruik. Die tema van die siklus Die Vrou verkry ook

universaliteit deur die gebruik van die vier tale. Die siklus word in Mei en Junie voltooi. As sentrale lied van die siklus kies Du Plessis Marsman se "De Bruid", 'n gedig waarin metafore oor water 'n sentrale rol speel.

Du Plessis maak in hierdie siklus van vier samebindende motiewe gebruik (vergelyk die siklus In den ronde waar hy drie Leitmotive aanwend). Hy verduidelik die toepassing van die motiewe soos volg (1968: 4): "Soos in my vroeë siklusse [bv. In den ronde en Vreemde Liefde] speel die aanwending van "leitmotive" 'n belangrike rol, nie alleen om die verkryging van "eenheid", "samehorigheid" nie, maar as 'n poging tot die verklanking van die ideë-assosiasie wat spreek uit die verskillende tekste". Du Plessis som die betekenis van die motiewe soos volg op (Aitchison, 1987: 43-45):

Motief 1: "The tetrachord motive, a simple, age-old succession of four adjunct notes, predominantly ascending. In the cycle it symbolizes universality."

Motief 2: "The falling fifth motive, symbolizing biological fulfilment."

Motief 3: "The leap motive, symbolizing triumphant ecstasy."

Motief 4: "The triad motive, symbolizing "sorrow"."

Dit is veral die ekstase-motief (nege keer) en die droefheidsmotief (vier keer) wat baie in De Bruid gebruik word. Die droefheidsmotief kom byvoorbeeld direk na die woord "verdriet" in die beginreël "Ik dacht dat ik geboren was voor verdriet", en nadat die klaviervoorspel afgesluit het met die ekstase-motief. Du Plessis se toonsetting van die woorde "ik ben nu volgegoten met geluk" is een van die treffendste in sy liedkuns: hy gebruik in die linkerhand 'n opvallende forteakkoord – 'n insinuasie van moontlike komende ongeluk. Die reëls "de tranen die ik schreide en de zuchten / zie ik vervluchtigen tot regenbogen / die van mijn oogen springen naar de zon" ontlok by Du Plessis 'n stemparty (gemerk Estatico) waarin arpeggii oor 'n buitengewoon wye omvang aangetref word – een van die aangrypendste oomblikke in Du Plessis se kuns.

VdM As u nou terugdink, dink u nie miskien dit is u grootste lied nie? Want ek beskou dit as die wonderlikste lied.

HD 'm. Ek moet dit seker so aanvaar, ja. Ek dink wat alles aanbetref, die klanke van die begeleiding en die "regenbogen" en "de wolken overzeilen mij...", jy weet, die koepels wat ek daar kry.

VdM En u het mos gesê dit was baie jare wat u die gedig wou toonset, maar u was nie reg daarvoor nie?

HD Ja, dis 'n kwessie van twintig jaar, ten minste. Net soos met die Klaaglied van Dawid oor Saul en Jónatan. (30) 'n Mens kan nie

iets ryp druk nie. Kyk hier, as jy 'n stuk neem soos die Barcarolle van Chopin, jy kan dit nie in 'n maand leer nie. Dit is 'n kwessie van jare voordat jy die rypheid bereik wat dit vereis.

7. Uit Drie Liefdesliedere op. 37 (1974): Bredero en weer Van Ostaijen

In die jaar 1974 het Du Plessis 'n persoonlike krisis beleef. Hy het liggaamlik en geestelik ongesteld geraak. Hierdie jaar het nogtans sy mees produktiewe jaar geword wat die produksie van liedere betref: nadat hy agt jaar lank geen liedere geskryf het nie, komponeer hy altesaam veertien in 1974. Vir sy Drie Liefdesliedere kies hy as derde lied die "Klaaglied van Dawid oor Saul en Jónatan" in Afrikaans. Die eerste twee liedere is toonsettings van Nederlandse tekste: "Amoureuus-liedt" van Bredero en "Wiegeliédjie voor de geliefde" van Van Ostaijen.

Oor sy "verhouding" met Bredero vertel Du Plessis:

DP My broer wat op die universiteit [van Stellenbosch] was, Reuben, . . . het so 'n Nederlandse bloemlesing (31) gehad van gedigte. "Egidius" is daarin byvoorbeeld, en dit gaan so deur al die tydperke, prosa ook . . . al daai legendes, De Genestet, almal tot by die Tachtigers en miskien 'n bietjie later. En daarin het ek Bredero se naam gesien. Waarskynlik gelees van hom, iets van hom gelees ook. (32) . . . Bredero was onder my aandag gebring deur Marsman se monumentale gedig oor hom. (33) ... Dis oor Bredero wat in die strate stap van, ek dink, Amsterdam, en hy was 'n vreeslike sensuele mens, jy weet. Ek meen, hy het 'n baie sterk libido gehad, daarom kom dit so sterk uit ook in daai lied wat ek getoonset het: "De Minne die in mijn hartje leyt". Waar hy ook al gaan . . . met watter vroumens hy ook al te doen het, ek meen, dit kan jy daaruit hoor: "Ghi zijt alleen in mijn ghedachte". (34) Dis 'n innerlike getrouheid wat hy het. Maar ek het die krag so sterk as moontlik uitgebring. . . . Ek sien hom as 'n groot man, jy weet, hy drup seks. En dit kom so sterk daarin uit.

Du Plessis verduidelik soos volg oor die middelste lied, "Wiegeliédjie voor de geliefde", van die Drie Liefdesliedere:

Dit is een van my liedere wat ek die liefste het. Dis baie, baie innig, teer getoonset. Ja, Ostaijen spel dit so: "Wiegeliédjie". Nes Afrikaans. (35) . . . Dit het 'n sweem van Poulenc. (36) Maar ek dink Poulenc, wat sulke swak musiek geskryf het in ander media, het homself soms oortref in sy liedere. So 'n lied soos C is absoluut wonderlik, dink ek. Elke noot daarvan is

perfek. En so 'n . . . stel liedere soos Le Bestiaire is absoluut meesterlik. Maar verder is hy 'n vreeslike [pastiche komponis]. Hy het mos die bedroewende ding gesê, ek het dit net in Engels gelees, nog in Musicus: (37) "Don't analyse my music. Just love it." En ek het hierso 'n hele boek van hom gehad, sy briewe. Hy's vreeslik vol van homself. En selfsatisfied, jy weet, met sy eie skeppinge.

VdM Nou, het u dan baie blootstelling aan Poulenc gehad?

DP Ek het van sy liedere geken. Maar daai soort figuur, en die baie sorgvuldig geplaasde dissonansies wat jy kry, die wiegende figuur... (38) En dan in . . . hierdie rustigheid wat kom, wat is die woorde hier?

VdM "Nu zal je slapen, mijn teergeliefde kind".

DP Ja, ja. Dit is doelbewus baie eenvoudig en teer. En dan kom die beeld van die bruid en die bruidegom, die bruidsklere ["Morgen zal er uit het Oosten een koning komen, met nieuwe bruidskleren voor ons beiden"]. Daar kry jy heeltemal 'n ander effek. . . . Elke slag is daar klein variante in die begeleiding. Die begeleiding is basies dieselfde met klein veranderings.

By die laaste reëls, "Knijp nu je ogen dicht, mijn luie luipaard, / en strek je heupen naar je lust. Ach, du... du", verwys Du Plessis na "die sensualiteit daarvan".

Om die waarheid te sê, ek het dit getoonset as 'n homoseksuele lied. Vir my het "mijn luie luipaard"... dit is vir my meer 'n manlike beeld as 'n vroulike beeld. Maar ek weet nie of Ostaijen homoseksueel was nie. Heel moontlik was hy. (39)

8. Slot

'n Onderhoud met Hubert du Plessis oor die ontstaansgeskiedenis van sy sewentien liedere op gedigtekste van Marsman, Van Ostaijen en Bredero en op twee anonieme Middelnederlandse gedigte toon duidelik dat hy 'n komponis is wat 'n deeglike kennis van die letterkunde besit. Die buitengewoon wye verwysingsraamwerk na ander komponiste en hulle werke waarbinne Du Plessis as komponis funksioneer, is deur aanhalings uit die onderhoud met hom aangetoon. Sy menings oor die gedigte wat hy getoonset het, werp 'n verhelderende lig op die woordtekse, veral omdat dit die idees is van 'n musiekkunstenaar wat kommentaar lewer op die kunsprodukte van 'n woordkunstenaar. Sy toonsettings verskaf moontlik 'n unieke interpretasie van die spesifieke gedigte en is dus werd om deur letterkundiges nagegaan te word.

'n Interessante aspek van Du Plessis se belangstelling in die Nederlandse letterkunde is die groot rol wat sy onderwyser op Porterville, Lewis Gericke, sy kleinneef, die digter Barend J. Toerien, en die lektor in Afrikaans, Philip Grobler, gespeel het om Nederlandse gedigte aan hom bekend te stel. William Henry Bell, wat van 1942 tot 1944 Du Plessis se komposisieleermeester was en daarna nog per brief vir hom raad gegee het, het deur sy indringende kritiek 'n groot invloed op Du Plessis se ontwikkeling as komponis uitgeoefen. Du Plessis het tydens 'n onderhoud aangedui dat hy baie van die gedigte as homoërotiese tekste geïnterpreteer het.

Die onderhoud met Du Plessis toon ook sy worsteling met die woordteks om by 'n bevredigende toonsetting uit te kom. Soms het hy meer as twintig jaar gewag om 'n teks te toonset. Die betekenis van die woordteks staan altyd voorop by hom. Sy noukeurige lesing van die teks, selfs in die nakoming van die leestekens, bewys dat hy 'n kunstenaar is wie se werk meer aandag verdien. Dit is jammer dat hierdie komposisies uiters selde in Suid-Afrika gehoor word.

Departement Musiek
Universiteit van Pretoria

Bibliografie

Antonissen, R. 1966. Digkuns van die Nederlande 1100-1960. Deel 2. Stellenbosch: Universiteits- Uitgewers en -Boekhandelaars.

Aitchison, E. 1987. Hubert du Plessis. In: Klatzow, P. (red.). Composers in South Africa Today. Cape Town: Oxford University Press, 33-75.

Bernac, P. 1976. Poulenc. In: The Interpretation of French Song. London: Victor Gollancz, 269-314.

Burssens, G. 1933. Paul van Ostaijen zoals hij was en is. Antwerpen: Avontuur.

De Clerk, B. 2002. Telefoongesprek. 11 November.

Depuydt, K., F.J. Heyvaert, A.M.F.J. Moerdijk, J.P. Westgeest & W. de Clerk. 1988. Woordenboek der Nederlandsche taal. Twintigste deel. Tweede stuk, negentiende aflevering. S.v. "verzengen". Leiden: Martinus Nijhoff.

Du Plessis, H. 1966. Dagboek. 15 April. s.l. s.n.

Du Plessis, H. 1968. Strukturele aspekte van Die Vrou, op. 30. s.l. s.n.

Du Plessis, H. 1970. Dagboek van "Die Dans van die Reën". Kaapstad: Tafelberg.

- Du Plessis, H. 1973. Letters from William Henry Bell, published on the occasion of the 100th anniversary of his birth with biographical note, reminiscences and comment by Hubert du Plessis. Cape Town: Tafelberg.
- Du Plessis, H. 1984. The Songs, 'n opstel oor sy liedere. s.l. s.n.
- Du Plessis, H. [s.a]a. Drie Liefdesliedere. Johannesburg: DALRO.
- Du Plessis, H. [s.a]b. In den ronde. s.l. s.n.
- Du Plessis, H. [s.a]c. Twee Middelnederlandse Liedere. s.l. s.n.
- Du Plessis, H. [s.a]d. Vijf Liedekens. s.l. s.n.
- Du Plessis, H. [s.a]e. Die Vrou. Johannesburg: DALRO.
- Du Plessis, H. 2001. Persoonlike Onderhoud. 12 Oktober, Stellenbosch.
- Du Plessis, H. 2002. Telefoongesprek. 28 April.
- Heeroma, K. 1966. Lieder en gedichten uit het Gruuthuse-handschrift. Eerste deel. Leiden: E.J. Brill.
- Jansonius, H. 1950. Groot Nederlands-Engels woordenboek voor studie en praktijk. Deel 2. S.v. "verzengen". Leiden: Nederlandsche Uitgeversmaatschappij.
- Malan, J.P. (red.). 1979. Bell, William Henry. In South African Music Encyclopedia Volume 1. Cape Town: Oxford University Press, 152-160.
- Malan, J.P. (red.). 1982. South African Music Encyclopedia Volume 2. S.v. "Hartmann, Friedrich Helmut (Fritz)". Cape Town: Oxford University Press, 174-176.
- Marsman, H. 1943. Poësie en prosa van H. Marsman. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Marsman, H. 1945. Verzamelde Gedichten. Tweede druk. Amsterdam: Querido.
- Reynebeau, M. 1997. Bloemlezing uit de poëzie van Paul van Ostaijen. Dichters van nu 8. Gent: Poëziecentrum.
- Rijpma, E. 1922. Bloemlezing uit de Nederlandsche letteren: voor leerlingen bij het middelbaar en hooger onderwijs, kweekscholen en hoofdacte-studie. Groningen: J.B. Wolters.
- Strydom, S. & H Ohlhoff. 1976. Van Middeleeue tot Goue Eeu. Pretoria: Van Schaik.

- Toerien, B.J. 1983. *Aanvange: Verskeuse 1938-1962*. Kaapstad: Tafelberg.
- Toerien, B.J. 2001. *Die huisapteek*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Van Coller, H.P. (red.). 1999. *Perspektief en Profiel. Deel 2*. Pretoria: Van Schaik.
- Van der Mescht, H. 1992. 'n Volledige katalogus van die liedere van Hubert du Plessis. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap* 12: 99-105.
- Van der Mescht, H. 2002. Hubert du Plessis se vreemde liefde/Vreemde Liefde. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 42(3): 156-165.
- Van Ostaijen, P. s.a. *Gedichten*. Utrecht: Uitgeverij de Gemeenschap. Van Sterkenburg, P.G.J., M.C. Van Dalen, M.J.M. Hooyman & M.E.
- Verburg. 1991. *Groot woordenboek van synoniemen en andere betekenisverwante woorden*. S.v. "verzenen". Utrecht: Van Dalen.
- Van Vuuren, H. 1999. Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997). In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en Profiel. Deel 2*. Pretoria: Van Schaik, 244- 304.
-

(1) Die skrywer bedank dr. Dorothea van Zyl (Universiteit van Stellenbosch) en prof. Heinrich Ohlhoff, mev. Renée Marais en mej. Rita Badenhorst (Universiteit van Pretoria) vir hulle waardevolle hulp.

(2) Die ongepubliseerde tekste van *In den ronde, Twee Middelnederlandse Liedere en Vijf Liedekens* is in holograafformaat deur Du Plessis aan die skrywer verskaf. Die komponis het ook die ongepubliseerde studie *Strukturele aspekte van Die Vrou*, op. 30 beskikbaar gestel aan Van der Mescht. Vir 'n volledige lys liedere van Du Plessis, vergelyk Van der Mescht (1992: 99-105).

(3) Die skrywer het die onderhoud met Du Plessis gevoer by sy huis op Stellenbosch. Alle biografiese inligting is tydens die geleentheid deur die komponis verskaf tensy ander bronne eksplisiet vermeld word.

(4) Du Plessis verwys na die *Woordeboek van die Afrikaanse taal* wat op Stellenbosch gesetel is.

(5) Barend J. Toerien, gebore in 1921, is nog in die lewe en het in sy 81ste jaar sy vaderland besoek. Sy eerste digbundel, *Gedigte*, is in 1961 gepubliseer (Van Vuuren, 1999: 255).

(6) Toerien het etlike gedigte geskryf waarin verwysings na die plaas *Steenwerp* voorkom. In *Aanvange: Verskeuse 1938-1962* word "En Onder-

Steenwerp heet my plaas" ingesluit (Toerien, 1983: 34). Illusies, elegieë, oorveë, transfusies (1976) bevat die gedig "Steenwerp se bruinmense" (Van Vuuren 1999: 255). In die nuutste digbundel, Die huisapteek, kom daar weer verwysings na die plaas voor: in "Verstrooiing van die parte", "Steenwerpse herfs" en "Oustories" (Toerien, 2001: 31, 32, 33).

[\(7\)](#) Die beginreël van "Invocatio".

[\(8\)](#) Du Plessis haal hier die laaste reëls van Marsman se gedig "Leopold (De dichter van Cheops)" aan: "...dêze Leopold, / die Cheops / schiep". Marsman verwys na Leopold se gedig "Cheops" (vgl. Antonissen, 1966: 52-57).

[\(9\)](#) Du Plessis dink dikwels sensueel en/of seksueel oor die woordteks. Oor Du Plessis se homoseksualiteit, vergelyk Van der Mescht, 2002.

[\(10\)](#) Du Plessis gebruik drie Leitmotive in die verskillende liedere om hulle as 'n eenheid saam te bind (Du Plessis, 1984: 4-5). Hy verduidelik: (1) "idée fixe . . . symbolizing love": 'n sprong-motief; (2) "symbolizing tenderness and defenselessness": herhaalde note; (3) "consists of descending and alternating semitones and minor thirds, and it symbolizes decay – even corruption when later harmonized in parallel major thirds".

[\(11\)](#) Dit is die eerste reël van "Afscheid".

[\(12\)](#) Die oop kwint (vyfde) verskaf, weens die gebrek aan die terts (derde), 'n gevoel van leegheid.

[\(13\)](#) Hierdie buitengewoon groot sprong is baie moeilik vir die sanger, maar was dus vir Du Plessis noodsaaklik om die betekenis van die woordteks uit te beeld.

[\(14\)](#) Die Suid-Afrikaanse letterkundige en biograaf woonagtig op Stellenbosch.

[\(15\)](#) Die term "madrigalisties" verwys na die metode van madrigaalkomponiste van rondom 1600 wat uitgebreid van woordskildering gebruik gemaak het. Die woorde "Die maan kom op" is byvoorbeeld met 'n opgaande lyn getoonset.

[\(16\)](#) Friedrich Hartmann (1900-72) het in 1922 'n doktorsgraad in die Regte aan die Universiteit van Wenen behaal en later ook 'n doktorsgraad in Musiek. In 1931 is hy as professor in Komposisie en Musiekteorie aan die Musiekakademie in Wenen aangestel. Vanaf 1939 was hy die hoof van die Musiekdepartement van die Rhodes- Universiteitskollege op Grahamstad. Hy was ook, vanaf 1961, die hoof van die Departement Musiek aan die Universiteit van die Witwatersrand en het in 1962 na Wenen teruggekeer as visehoof van die Staatsakademie vir Musiek (Malan, 1982: 174).

[\(17\)](#) Du Plessis verwys hier na die herhaalde akkoorde vanaf maat 4 in "Afscheid", wat geleidelik verander word tot in maat 6. Hulle word weer aan die einde van die lied gehoor. Oor hierdie veranderende akkoord sê hy: "Dit

gee onmiddellik 'n mistieke effek daaraan".

[\(18\)](#) "Wij liggen eenzaam op de zwarte baar".

[\(19\)](#) Du Plessis het sy Drie Liefdesliedere (1974) en Drie Kabaretliedere (1978) aan die bariton Bernard de Clerk (1940-) opgedra. De Clerk, wat op Stellenbosch gebore is en grootgeword het, het baie van Du Plessis se liedere vir bariton uitgevoer. Hy het in 1967 met 'n SAMRO-beurs in Wenen studeer en woon tans in Kuilsrivier (De Clerk 2002).

[\(20\)](#) Dit is die beginreëls van Van Ostaijen se "Berceuse".

[\(21\)](#) Dit is die gly van een noot na die volgende.

[\(22\)](#) Du Plessis wys na 'n skildery van die Suid-Afrikaans skilder Cecil Higgs teen sy sitkamermuur.

[\(23\)](#) Na sy studie op Grahamstad, waar hy in 1945 die graad BMus behaal het, is Du Plessis in 1946 aangestel as lektor aan die Rhodes-Universiteitskollege (Aitchison, 1987: 33-34).

[\(24\)](#) Dis ongewoon vir 'n musiekstuk om op 'n akkoord in tweede omkering te eindig. Dit skep 'n gevoel van onvoltooidheid.

[\(25\)](#) In 'n telefoongesprek (2002) verduidelik Du Plessis dat daar drie redes is waarom hy die liedere aan die Franse komponis Satie (1866-1925) opgedra het: Hy het Satie "ontdek" in die tyd dat hy aan die Vijf Liedekens gewerk het; hy het gedink dat Satie die gedigte sou getoonset het indien hy hulle sou geken het; en hy het ook "lawwe goed" in die musiekteks ingeskryf in die styl van Satie.

[\(26\)](#) Daar bestaan 'n sterk vermoede dat "Egidius" deur Jan Moritoen geskryf is. Vergelyk Heeroma (1966: 215-219).

[\(27\)](#) Die bloemlesing waarna verwys word is E. Rijpma se Bloemlezing uit de Nederlandsche letteren: voor leerlingen bij het middelbaar en hooger onderwijs, kweekscholen en hoofdacte-studie (1922).

[\(28\)](#) 'n Vergelyking tussen die oorspronklike toonsettings van die gedigte en die toonsettings van Du Plessis en ander komponiste sal 'n interessante studie uitmaak. Vir die oorspronklike weergawe van "Egidius", vergelyk Heeroma (1966: 441, 575).

[\(29\)](#) Du Plessis verwys na sy boek (1970) waarin hy beskryf hoe hy in 1959-60 die komposisie vir koor en orkes Die Dans van Reën (op die gedig van Eugène N. Marais) gekomponeer het.

[\(30\)](#) Du Plessis wou van sy studentedae hierdie Bybelteks toonset en het eers in 1974 gevoel dat hy gereed is om dit te doen.

[\(31\)](#) Sien nota 27.

[\(32\)](#) Vir sy "Amoureux-liedt", vergelyk Rijpma (1922: 136).

[\(33\)](#) Du Plessis verwys na die lang gedig "Breeroo" (Marsman, 1945: 105-109).

[\(34\)](#) Du Plessis haal hier aan uit "Ghequetst ben ic van binnen".

[\(35\)](#) Dit lyk asof Du Plessis tog 'n fout maak. Dit is "Wiegeliedje voor de geliefde" (Van Ostaijen, s.a.: 22).

[\(36\)](#) Die Franse komponis Francis Poulenc (1899-1963) het ongeveer 146 liedere gekomponeer (Bernac, 1976: 269).

[\(37\)](#) Musicus is die tydskrif van die Departement Musiek van die Universiteit van Suid- Afrika in Pretoria.

[\(38\)](#) Du Plessis verwys na die wiegende figuur in die klavierparty van sy lied.

[\(39\)](#) Reeds in 1933, dit wil sê vyf jaar na Van Ostaijen se dood, publiseer Gaston Burssens 'n boek getitel Paul van Ostaijen zoals hij was en is. Hierin skryf Burssens (1933: 28-29) oor die moontlikheid dat Van Ostaijen (gedeeltelik?) homoseksueel was: "Dat Paul van Ostaijen cocaïnomaan en homoseksueel zou zijn geweest, is tenminste overdrijving. Het is waar dat hij tijdens de oorlog gedurende een paar maanden aan het gebruik van cocaïne was verslaaft geraakt, maar een liaison met een vrouw, van wie hij veel heeft gehouden, bracht alles weer terecht. Homoseksueel zou hij te Berlijn, waar hij een paar jaren als Vlaamse banneling ellendig heeft geleefd, . . . voorbijgaand en uit snobisme zijn geweest, so vertelt "men", maar geen enkel bewijs is hiervoor aan te halen. Men zou bijna geneigd zijn te zeggen dat hij misschien een platonies pederast is geweest, maar men denke hierbij niet te veel aan Platoon zelf". Teenoor hierdie mening staan dié van Reynebeau (1997: 19, 21) wat verwys na "zijn vriendin Emmeke Clément" wat saam met Van Ostaijen na Berlyn gereis het. In Vlaandere word hierdie woorde verstaan as "de liefde tussen man en vrouw". Dit lyk dus of daar meningsverskil oor Van Ostaijen se seksualiteit bestaan.

[Elektroniese weergawes
van T.N&A](#)

[Kontaknommers](#)

[Algemeen](#)

[Riglyne vir
outeurs](#)

[Bo](#)

Hartland en Middewêreld: die hantering van die spanning tussen die lokale en globale in Breyten Breytenbach se *Dog Heart* (1998)

- Louise Viljoen -

Abstract

This article discusses the way in which Breyten Breytenbach's autobiographical text *Dog Heart* (1998) can be placed within the context of discussions about the local and the global. *Dog Heart* describes the search for a "Heartland" and employs narratives of settlement and roots which demonstrate a strong identification with the local. On the other hand Breytenbach refers to himself in an interview as an "un-citizen" of the Middle World, a domain which he goes on to describe as "an emerging archipelago somewhere beyond exile" in which the "bums of the Global Village" reside. The article focuses on *Dog Heart* and traces the way in which the text's narratives about settlement and the search for roots are constantly undermined by the emphasis on the constructedness of these narratives and the repeated use of images of the nomad, the wanderer, migrant and outsider. The article concludes that the way in which Breytenbach deals with the structural schizophrenia between the local and the global, the "space of places" and the "space of flows" (to use Castells' terminology), is to step outside this binary opposition and undermine both the local and the global. Identification with the local is undermined by declaring his own narratives of localization and roots to be constructed and identification with the global by resisting and criticising the global as well as the South African elite. The article concludes that this text demonstrates that taking a marginal position within the local as well as the global domains can be a locus for self-production, critical resistance and transformative struggle.

1. Die onstabiele self binne die spanningsveld globaal-lokaal

Dit is algemeen bekend dat beelde van die balling, die buitestander, die nomade, die swerwer en die baster in Breyten Breytenbach se werk verband hou met die wyse waarop hy identiteit benader. Vervat in al hierdie beelde is die suggestie van onvastheid, beweeglikheid, veelvuldigheid en fragmentering. Die onstabiele van identiteit word verder in Breytenbach se oeuvre onderstreep deur 'n verskeidenheid tekstuele strategieë: die plasing van sy werk binne 'n Zen- Boeddhistiese raamwerk waarbinne die grense tussen die

self en die al vervloei (Viljoen, 1999; Sienaert, 2001), die gebruik van 'n verskeidenheid eiename vir die self waardeur die indruk van 'n vaste subjek met 'n stabiele identiteit ondermyn word (Viljoen, 1993) en die gebruik van talryke simbole wat dui op metamorfose en transformasie (Sienaert, 2001). Daar is ook ander prosedures wat die onstabielheid van die subjek beklemtoon, soos byvoorbeeld die herhaalde verwysings na die vlugtigheid van sy eie werk, die migrasie tussen 'n wye verskeidenheid kunsvorme en genres sowel as die herhaalde beweging oor die skeidslyn tussen werklikheid en fiksie. Hierdie tekstuele voorstelling van identiteit korrespondeer in 'n groot mate met sy persoonlike geskiedenis en omstandighede: naas die tyd wat Breytenbach in 'n Suid-Afrikaanse tronk deurgebring het as politieke gevangene, is een van die mees uitstaande kenmerke van sy lewensloop waarskynlik sy herhaaldelike migrasies tussen Suid-Afrika en Europa, sy vele reise in Afrika en ook sy omswerwinge in die res van die wêreld.

Die siening van identiteit as onstabiel en gefragmenteerd korrespondeer in 'n groot mate met postmodernistiese opvattinge van subjektiwiteit: hiervolgens het die postmodernistiese subjek geen vaste, essensiële of permanente identiteit nie (vgl. Hall, 1992: 277). Hierdie siening van identiteit hou ook toenemend verband met 'n wêreld wat deur nuwe tegnologieë en globalisering beïnvloed word. In die inleiding tot die versameling opstelle *Space and Place. Theories of Identity and Location*, skryf die redakteurs: "The forces of new technologies, globalization and "time-space compressions" have together created a sense of information flows, fragmentation and pace replacing what is now perceived to be a previous stability of homogeneity, community and place" (vgl. Carter, Donald & Squires, 1993: viii). Hulle wys verder daarop dat daar binne die konteks van globalisering 'n neiging bestaan om identiteit wat verbind word aan 'n bepaalde lokaliteit as regressief te sien en die ou verbintnisse tussen plek en identiteit of gemeenskap te ondermyn.

Die opbloei van identiteitspolitiek en nasionalisme wat klem gelê het op verskil en spesifisiteit, was 'n duidelike vorm van verzet teen die universaliserende strategieë van modernisering en globalisering. Weerstand teen die wyse waarop die globalisering van markte, kommunikasienetwerke, magsnetwerke en die vloei van kapitaal die verband tussen plek en identiteit ondermyn, het veral gekom van die kant van die vrouebeweging, gay aktivisme sowel as swart politieke en kulturele bewegings. Hierdie groepe het daarop aangedring dat verskil nie geplaas moet word binne die private domein waar hulle buite die bereik van politieke en onderhandelde konsensus is nie, maar dat 'n vloeibare en relasionale opvatting van verskil en heterogeniteit die toetssteen moet wees waarteen politieke regte beoordeel word (Carter, Donald & Squires, 1993: ix-x).

Verdere perspektiewe op die spanning tussen die globale en die lokale vind 'n mens in die werk van die sosioloog Manuel Castells. In sy driedelige *The Information Age: Economy, Society and Culture* skryf hy onder andere dat die netwerksamelewing gekenmerk word deur 'n fundamentele opposisie tussen twee ruimtelike logikas, wat hy onderskeidelik die "space of flows" en die "space of places" noem en as volg omskryf: "The space of flows organizes the

simultaneity of social practices at a distance, by means of telecommunications and international systems. The space of places privileges social interaction and institutional organization on the basis of physical contiguity. What is distinctive of the new social structure, the network society, is that most dominant processes, concentrating power, wealth, and information, are organized in the space of flows. Most human experience, and meaning, are still locally based" (Castells, 1997: 123).

Die tegnokratiese, finansiële en bestuurselite wat die magposisies in die samelewing beklee, word dus geassosieer met die "space of flows" terwyl "die mense" geassosieer word met die "space of places". Hy artikuleer dit as volg: "elites are cosmopolitan, people are local. The space of power and wealth is projected throughout the world, while people's life and experience is rooted in places, in their culture, in their history" (Castells, 1996: 415-6). Hy bring dus die spanning tussen hierdie twee ruimtelike logikas in verband met die spanning tussen globalisering en lokalisering (vgl. ook Castells, 1996: 425) en merk verder op dat die elite van die informasie-samelewing fisiese ruimtes en 'n homogeniserende lewenstyl skep wat hulle wêreldwyd met mekaar verenig en hulle afsonder van die historiese en kulturele spesifisiteit van 'n bepaalde plek. Hy verwys byvoorbeeld na die eenselwige hotelkamers, die BBP-sitkamers op lughawens, die gewoonte om te draf, bepaalde soorte kos te eet, skootrekenaars te gebruik en sekere soorte klere te dra (Castells, 1996: 417).

Volgens hom bestaan die gevaar dat die "strukturele skisofrenie" tussen hierdie twee ruimtelike logikas kommunikasiëkanale in die samelewing afbreek sodat daar uiteindelik twee parallelle universums ontstaan wat glad nie met mekaar in kontak is nie. Wat hom betref, is dit noodsaaklik dat daar fisiese en kulturele brêe gebou moet word tussen diegene wat onderskeidelik beheers word deur hierdie twee ruimtelike logikas. Indien nie, kan diegene wat hulle bevind in die "space of places" steeds minder deel in politieke en ekonomiese mag terwyl diegene wat verbind is tot die "space of flows" steeds verder verwyder raak van betekenisvolle identiteitskepping.

Die vraag is nou waar 'n mens Breytenbach se siening in verband met identiteit (veral soos wat dit na vore kom in die outobiografiese reisvertellings 'n Seisoen in die paradys, Return to Paradise en die onlangse Dog Heart met hulle sterk fokus op plekke) sou plaas binne hierdie polarisering tussen die onvaste en die vaste, die globale en die lokale. In 'n onlangse onderhoud het Breytenbach hom as volg uitgelaat oor die kwessie van identiteit: "In my essay, Notes from the Middle World, I tried to suggest that the Middle World is an emerging archipelago somewhere beyond exile. Exile is a state of waiting for the changes that would permit you to return to the place of origin; it is also a way of life defined by your relationship to that lost paradise. The Middle World, inhabited by the bums of the Global Village, is the position of being neither here nor there: you can neither return to where you came from nor will you ever be integrated in the place you fled to. . . . Middle World "uncitizens", as I call them, share a number of traits, notably in their attitude to the state, power, patriotism, morality, food, aesthetics, property, language, hybridity, identity itself. Of itself it implies the acceptance and practice of multiple

identities" (Breytenbach, 2001: 104).

In hierdie uitspraak onderskei Breytenbach met betrekking tot identiteit tussen die toestand van ballingskap en die "Middle World" of Middelwêreld. Ballingskap is 'n toestand wat gedefinieer word in terme van die hoop op terugkeer na die plek van oorsprong en sinjaleer 'n lewenswyse wat bepaal word deur jou verhouding met die plek van oorsprong as 'n verlore paradys wat herwin kan word.

Hierteenoor verteenwoordig die Middelwêreld 'n posisie wat impliseer dat jy nóg in die plek van jou herkoms nóg in die plek van heenkome tuis is en is daar die suggestie dat dit 'n progressie op die staat van ballingskap verteenwoordig. Die Middelwêreld is dus 'n "posisie" eerder as 'n plek waarvan jy burgerskap kan hê (daarom is daar sprake van "uncitizens"). Diegene in hierdie posisie word ook omskryf as die gemarginaliseerdes in die globale omgewing (hulle is die "bums of the Global Village").

Hierdie siening van die eie identiteit as 'n vorm van volslae vreemdelingskap of buitelanderskap met betrekking tot alle ruimtes word ondersteun deur een van die motto's voorin die opdragwerk Dog Heart waarin vreemdelingskap binne die wêreld byna gesien word as die hoogste trap van ontwikkeling. Breytenbach haal naamlik vir Eric Auerbach aan wat sê: "The man who finds his country sweet is only a raw beginner; the man for whom each country is as his own is already strong; but only the man for whom the whole world is a foreign country is perfect".

Ek wil my in hierdie artikel bepaal by die teks Dog Heart (1998) wat geskryf is in opdrag van die Duitse uitgewer Hanser as deel van 'n reeks waarin bekende outeurs gevra is om te skryf oor hulle gunstelingstreek (die reeks sluit boeke in wat spesiaal geskryf is sowel as nuwe uitgawes van reeds bestaande tekste deur skrywers soos Elias Canetti, Marguerite Yourcenar, Werner Herzog en Joseph Brodsky). Breytenbach het verkies om te skryf oor die Klein Karoo en meer spesifiek die dorp Montagu wat hy in die teks "Heartland" (67), "true "country of the heart"" (68) en sy "home territory" (169) noem. In my bespreking van Dog Heart wil ek fokus op die wyse waarop die teks se narratiewe van vestiging en die soeke na wortels in spanning staan met die herhaalde gebruik van beelde soos dié van die nomade, swerwer, migrant en buitestander in Breytenbach se oeuvre en ook sy uitsprake oor identiteit as die bewoning van 'n Middelwêreld.

Daarbenewens wil ek my lesing van die teks plaas binne die spanningsveld van die globale se verhouding met die lokale deur te probeer nagaan hoedat Breytenbach reageer op uitdagings soos dié van Castells dat daar brûe geslaan moet tussen die "space of flows" en die "space of places" om die "inwoners" van beide domeine te bemagtig.

2. Die narratiewe van vestiging en die soektog na wortels in Dog Heart

Soos reeds aangedui, plaas die vertelling in Dog Heart die kosmopolitiese swerwer Breytenbach (wat Franse burgerskap het en beurtelings woon in Suid-Afrika, Frankryk, Spanje en New York) ferm binne sy geboorteland Suid-Afrika en wel in die oorgangsperiode kort na die eerste demokratiese verkiesing in 1994. Die vertelling verteenwoordig 'n terugkeer na die plekke waar hy groot geword het (soos met die besoeke aan Bonnievale en Wellington waar hy talle mense uit sy jeug raakloop) en ook 'n konfrontasie met die vele herinneringe wat dit oproep. Daar is ook in die vertelling sprake van 'n poging om hom in 'n bepaalde plek te vestig, al is dit dan tydelik soos blyk uit die inrig van die huis in Montagu en die nagaan van die dorp se geskiedenis. Daar is dus duidelik sprake van 'n poging om die oorsprong van die self te vind en identiteit te knoop aan 'n bepaalde plek; tog word daar ook getoon hoedat die poging as 't ware sigself ondermyn sodat identiteit nog steeds in terme van beweging, marginalisering en hibridisering voorgestel kan word.

In die eerste plek word die vertelling gedestabiliseer deur te suggereer dat dit 'n irreële ervaring buite tyd is: "I return to this land now that time has gone away" (9), sê die verteller. Verder word die leser by die inset verseker dat die verteller dood is (9) en word die feitlikhede in die vertelling voortdurend ondergrawe deur onvaste herinneringe, drome, fiktiewe voorstellings en leuens. Die strategie van die outeur om homself dood te verklaar ten einde die onseker basis van sy identiteit te bevestig, is een wat Breytenbach reeds in vorige tekste soos 'n Seisoen in die paradys, *The True Confessions of an Albino Terrorist* en talle van sy digbundels gebruik het. 'n Enkele voorbeeld van die wyse waarop die vastheid en waarheid van herinnering in hierdie teks ondermyn word, is wanneer die verteller uitvind dat die foto van hom en sy oupa waarop hy sy beeld van homself gebaseer het en wat ook voor in sy reisvertelling 'n Seisoen in die paradys afgedruk is, eintlik 'n foto van sy broer Kwaaiman is (104).

Wanneer die verteller die genealogie van die Breytenbach-familie nagaan, suggereer hy die gekonstrueerdheid van alle identiteite deur te beskryf hoedat hulle vir hulle 'n stamboom laat fabriseer het: "The Breytenbach partition is more confused. People lose all remembrance of a land of origin. Their language is phased out imperceptibly to be replaced by a vigorous bastard tongue. Their clothes become looser, their skins darker (or lighter). They retain traces of ancient characteristics as soldiers or minstrels or nomads. But they worry about roots: it is painful to have neither before or after. Dream merchants (the psychologists of their time) visit the villages and the farms, for a stiff price they will establish a tree of genealogy. You will be somebody" (101). Alhoewel hy hier ietwat spottend verwys na sy voorgeslagte se soeke na hulle eie oorsprong, is die spanning tussen die lewenskragtige proses van verbastering en die soektog na 'n beginpunt emblematisies van sy eie projek met

hierdie boek.

Sy voorsate se poging om vir hulle 'n oorsprong te versin, herinner naamlik aan sy eie poging om Rachel Susanna Keet deel van sy geskiedenis te maak. Die verteller sien in die Montagu-museum 'n foto en die dokterstassie van die vroedvrou Rachel Susanna Keet en hoor kort daarna by 'n tante van hom dat dié vrou sy grootouma was (44- 47). Ten einde iets van sy eie verlede na te speur, gaan soek hy verdere informasie oor haar en vind in die stowwerige pakruimtes van die Montagu-museum 'n leêr waarin verskillende mense se herinneringe oor haar opgeteken is. Aan die einde van die vertelling gaan soek hy na haar graf in die Montagu-begraafplaas en wanneer hy dit nie vind nie, eien hy doodgewoon vir hom een van die ongenoemde grafte toe as dié van Rachel Susanna Keet: "We appropriate one of these unclaimed graves and try to make it neat. Lotus finds an empty jam bottle and I go look for flowers – purple jacarandas, red bougainvillea. This, we decide, will be the last resting place of Rachel Susanna Keet" (202).

Met hierdie stap fabriseer hy dus, net soos sy Breytenbach-voorouers, vir homself 'n oorsprong. Hy regverdig sy toe-eiening van Rachel Susanna Keet as voorouer en ook die naamlose graf soos volg: "I'm planting a beacon in Africa. A landmark. Am I not allowed to mark out my history? May I not adopt a dead person as ancestor? It will not harm anybody. Don't worry there's nothing I want. Underneath the soil surely only soil is left" (203). Die uitspraak dat hy niemand skade aandoen met hierdie toe-eiening waardeur hy vir homself 'n bepaalde identiteit konstrueer nie, resoneer op besondere wyse in Breytenbach se oeuvre waarin erg ironiese skadeloosstellings by herhaling voorkom en ons al bewus gemaak is van die feit dat geen uitspraak onskuldig is nie (die gedig "ykoei" uit ("yk")) sluit af met die reëls: "niemand is skuldig aan onskuld nie").

Die plant van 'n baken in Afrika en die toe-eiening van grond (al is dit net die klein stukkie beslaan deur die ongenoemde graf) bevat suggesties van Suid-Afrika se koloniale geskiedenis waarin grond deur mense vir hulleself toegeëien is met skadelike gevolge vir ander. Uit hierdie verontskuldiging kan die leser aflei dat die verteller waarskynlik bewus is daarvan dat die konstruksie van identiteit en die vaslê van bakens onvermydelik lei tot die verdringing van ander. Indien 'n mens in ag neem dat identiteit in die geval van hierdie teks ook gekonstrueer word deur middel van die narratief, is dit veelseggend dat die verteller daarop wys dat die skryfproses inherent gewelddadig is: "Writing is also in its own way a stone making the clear water of memory murky. Or maybe it is a Joseph Rodgers knife separating the head from the body. And because I have this tendency of abusing my friends and my family, defaming them even, to lie to them and about them, I thought it advisable to camouflage some names and to darken a few sources. One has to protect oneself. The rest is the verbal truth. All water and blood" (173).

Dit is opvallend dat die woord "paradys" meer as een keer opduik in hierdie narratief oor die soeke na oorsprong. Die verteller verwys na die Klein Karoo en Montagu-omgewing as 'n paradys (69, 172) en gee ook toe aan sy vrou se behoefte om die huis wat hulle in Montagu koop Paradys te noem (59). Hy

skryf verder hieroor: "I have written of this land as paradise, including in an ironical and bitter way, yet this could be the first time that I truly return "home". Maybe I want to live here where it is unspoilt, where I can get a whiff of many herbs and flowers on the evening air where wind has a voice, where the sun returns slowly to its resting place" (59). Daar is dus die huiwerige behoefte ("this could be...", "Maybe I want to live here...") om tuis te kom in hierdie huis en om toe te gee aan die on-ironiese toesegging van die naam Paradys. Die paradyskonnotasies in verband met die huis word ondersteun deur Lotus se sorgvuldige oprigting van die tuin rondom die huis (146), die beskrywing van die voëls daarin (146) sowel as die teenwoordigheid van 'n slang (vgl. die inbrake in die huis, die slang wat doodgemaak word deur die seun wat in die tuin werk en sy droom oor die waterslang, 180-181).

Implisiet in die naam is die idee van 'n oorsprong wat onherroeplik verlore gegaan het soos die Bybelse Eden; onderliggend aan die poging om die paradys te herwin, is dus 'n nostalgie na die verlore oorsprong. Dit staan in kontras met die verteller se gebruik van swerwerskap, boemelaarskap, verbastering, spieëling en veelvuldigheid as beelde van die wyse waarop hy die konsep identiteit verstaan. Uit die vertelling in Dog Heart blyk dit dat nostalgie vir die verlore oorsprong dalk die onvermydelike keersy is van 'n identiteit gebaseer op "burgerskap" van die Middelwêreld.

Die spanning tussen die behoefte aan oorsprong en die verbintenis tot buitelanderskap word deurgaans in die vertelling bevestig. Dit blyk uit sommige momente in die vertelling dat die verteller sy behoefte aan oorsprong juis grond in 'n gevoel van vervreemding, dit wat volgens die Auerbach-motto voor in Dog Heart die gewenste resultaat en volgens die uitsprake oor die Middelwêreld 'n onvermydelike toestand is. Dit blyk byvoorbeeld wanneer hy soos volg spekuleer oor die moderne mens se obsessie met oorsprong: "Why have we become so obsessed with origins and beginnings? Surely it must be because of some alienation, because our so-called broadening of vision brought about a loss of recognition" (172). Die omgekeerde is egter ook waar: die gevoel van vervreemding, afwesigheid en verbastering het sy wortels in of kan gelokaliseer word in die Klein Karoo en Montagu wat hy bewustelik kies as die plek waar sy oorsprong lê en waar hy hom wil vestig. Oor hierdie streek skryf hy: "For here, on this side of a blue barrier tipped a breathless white in winter, lies buried the seed germ of my going away which is a mongrelisation. Absence has roots in this border area between the somewhere of a Boland and the nowhere of a good-for-nothing interior" (69).

Die soeke na oorsprong en die poging tot vestiging manifesteer ook in die klem wat die vertelling plaas op die verteller se interaksie met familie en vriende. Dit suggereer dat familie en vriende ook as 'n plek of tuiste ervaar kan word en herinner 'n mens aan Massey se uitspraak dat plekke nie soseer gebonde ruimtes is nie as "open and porous networks of social relations" (aangehaal in Ashcroft, 2001: 161). Die verteller se ouers figureer byvoorbeeld herhaaldelik in die vertelling: hulle grafte word besoek, hulle keer terug in drome of fantasieë en hulle onderskeidelike genealogieë word uitgelê (96-100, 101-104). Ook die verteller se broers Bruinman, Kwaaiman, Hartman en suster Rachel

word in die vertelling genoem. Sy vrou Lotus en dogter Gogga (die troetelnaam suggereer iets van die metamorfoses wat so dikwels in Breytenbach se oeuvre voorkom) speel eweneens belangrike rolle in hierdie vertelling oor wortels. Sy vrou is die een wat aandring op die naam Paradys vir hulle huis in Montagu en dit in stand hou. Die dogter word enersyds ingelei in die ervaring van Montagu- omgewing, maar andersyds aangeraai om haar van die land te ontheg: "Become attached elsewhere. Go lose your blameless heart to ice floes, or Fire Earth, or Rimbaud Rainland. . . . We only visit here. It must die away" (151). Die hoofstuk waarin die verteller haar neem vir 'n uitstappie in die berg en waarin hierdie sentimente uitgespreek word, eindig met 'n insident waarin die verteller 'n bruin seun wat 'n vishoek in sy vinger gekry het na die dokter moet neem (153).

Op 'n metaforiese vlak sou dit kon demonstreer hoe pynlik dit is om betrokke te raak by die land. Die nuus van die skilpaaie en die wit uil se vermindering deur onbekendes (wat deur die verteller en Lotus van die kind weerhou word) is 'n verdere bevestiging van die gewelddadigheid van die land (154-155). Die hoofstuk "(Trickster)" vertel nie net die geskiedenis van hierdie omgewing se bewoners nie, maar bevat ook 'n les vir Gogga. Die les is opgesluit in die verhaal van Kaggen, 'n figuur uit die Khoi-mitologie, wat 'n jongmeisie verkrag ten spyte van die feit dat hy in stukke gekap is en wat afgesluit word met die verwysing na 'n verkragting in kontemporêre Suid-Afrika (vgl. Visagie (2000) se ontleding van hierdie gedeelte van die teks).

Verwysings na vriende soos Professor Adam en Mercy, Freek en Haitsa, Francois en Sylvia Krige, Martinus Versfeld en Jan Rabie is verdere bewys van die sosiale netwerke wat 'n plek van oorsprong kan konstitueer en wat hier in werking gestel word. Die vastigheid wat hulle sou kon verskaf, word ook teengewerk deur suggesties dat die vertellings oor hulle leuens is (173) en 'n beklemtoning van die sterflikheid en efemeerheid van sommige van die vriende (soos wat blyk uit die beskrywings van sterftes en begrafnisse). Presies hoe ambivalent die nosie van 'n tuiste (en dus ook die soeke na oorsprong en vestiging) egter is, kan 'n mens aflei uit die verteller se droom van twee groepe mense wat hom kom haal: die een om hom tereg te stel, die ander om hom huis toe te neem (119).

Dié droom suggereer hoe na aan 'n teregstelling die vastigheid van 'n tuiste kan wees. Daarom is dit vir hierdie verteller nodig om sy boemelaarof swerwerstatus te bevestig deur sy vertrek aan die einde van die vertelling. Die narratief in Dog Heart vertoon dus 'n duidelike nostalgie na oorsprong, wortels en vestiging. Terselfdertyd is daar egter 'n bewustheid van die feit dat daardie oorsprong gekonstrueer word om aan te pas by bepaalde behoeftes en gee die teks ook blyke van duidelike pogings om die vastheid van vestiging te ondermyn.

3. Die keuse van Montagu en die Klein Karoo as

"Hartland"

Indien 'n mens wys op die belangrikheid van die narratiewe van oorsprong en vestiging in Dog Heart, is dit ewe belangrik om te wys op die aard van die plek wat gekies word as "Hartland". In plaas daarvan dat hierdie teks 'n "celebration of the Boland of his youth" is (soos wat die flapteks beweer), gaan dit in Dog Heart om 'n plek wat hy vir homself kies as tuiste nadat 'n hele gebeurtenisvolle lewe verloop het. Hy sê self van hierdie "Hartland": "I leave here young and my childhood is spent in other places, living from the many travelling trunks with their false bottoms. Neither my father nor my mother ever made up stories about their past. Why do I then feel at home among these hills, along the slopes of this river?" (67). Die verteller se keuse vir die Klein Karoo en Montagu as "Hartland" hou op verskillende maniere verband met die feit dat hy homself sien as boemelaar, baster en gemarginaliseerde. Hy soek en vind sy oorsprong in 'n streek wat bepaalde eienskappe het waarmee hy hom kan versoen. Die eenvoud en armoede van hierdie "barren paradise" (69) sowel as die feit dat dit 'n grensstreek tussen die Boland en die binneland is, pas hom as gemarginaliseerde.

As iemand wat hom identifiseer met die proses van verbastering, is die streek ook veel meer aanvaarbaar as die Boland waar die skeidslyn tussen wit en bruin sterker is ("the class distinction between white and brown is harsher. Slavery bites deeper", 68). Die wyse waarop die verteller die aard van die streek se inwoners en hulle geskiedenis konstrueer, pas ook aan by die wyse waarop hy identiteit konsepsualiseer. Die mense van hierdie gemarginaliseerde landsdeel het vir hom die kwesbaarheid wat 'n voorvereiste is vir die metamorfose en transformasie wat deel uitmaak van die hibridiseringsproses: "People are the products and protagonists of mixing. . . . These people, this language, are without defence. They will be absorbed or defecated. They have no pretensions to protect themselves" (69).

Ook wat die geskiedenis van hierdie streek betref, laat val hy die fokus op daardie aspekte wat sy idees oor die belangrikheid van die transformasies wat deur hibridisering of verbastering te weeg gebring kan word, ondersteun. Hy sê uitgesproke dat hy hierdie geskiedenis op 'n bepaalde manier wil skryf: "What I want to write is the penetration, expansion, skirmishing, coupling, mixing, separation, regrouping of peoples and cultures – the glorious bastardisation of men and women mutually shaped by sky and rain and wind and soil. Particularly the soil where dead children make up new identities from old stories" (41).

Die verbastering, hibridisering, die gedurige wording en verwording van die sosiale patrone in hierdie gebied stem ooreen met dit wat hy sien as weselik van sy eie identiteit (daar is byvoorbeeld 'n episode waarin hy fantaseer of droom hoedat iemand vir hom 'n potloododdsie met 'n kleurlose, byna transparante verkleurmannetjie daarin gee, 122). Hy verwys na die oorspronklike inwoners van die gebied, die Khoi en San, as "the trekvolk, the eternal migrants" op pad na die "great transformation" (69). Hulle is verdryf deur die trekboere wat hulle in hierdie gebied kom vestig het (133) en wat in

die verteller se weergawe van die geskiedenis "wild, bastard farmers" (41) genoem word. Hulle het voortdurend probeer om die magstrukture van die tyd ("the Company, the Government, the British, the State", 89) te ontwyk. Dit is opmerklik dat sy voorstelling van die Klein Karoo se mense en geskiedenis weinig melding maak van die teenwoordigheid van swartmense (Mandela figureer wel in die teks, maar word dan deur een van die bruin karakters in die teks verkleineer vanweë sy ras).

Ook die feit dat die mense in die streek oorwegend Afrikaanssprekend is, pas by die verteller se siening van identiteit. Afrikaans en ook die Afrikaner word op so 'n manier gedefinieer dat dit aansluit by sy siening van sy eie identiteit in terme van verbastering. Breytenbach het reeds in die hoogty van Apartheid en tot groot afkeur van die owerhede die wens uitgespreek dat die basterskap van die Afrikaner en die taal Afrikaans erken moet word. In 1972 het hy in die gedig "bruin reisbrief" verwys na die Afrikaner wat gesyfer is deur die prisma van verskillende rasse se saad (Breytenbach, 1995: 108) en 'n jaar later het hy in 'n omstrede toespraak verwys na Afrikaans as 'n bastertaal (Breytenbach, 1973). In *Dog Heart* word die idee dat Afrikaans die produk van verbastering is, voortgesit: "I may add that our specific language, Afrikaans, is the visible history and the ongoing process not only of bastardisation, but also of metamorphosis. (Bastardisation is a bleeding in of images of different origins; metamorphosis is when the result is transformed into something totally different)" (183). Dieselfde soort siening van die taal kom voor in die verwysing na die skilder Francois Krige wat volgens die verteller in Afrikaans, "that mixture of Boer and Khoi and Oriental" (117), geskilder het. Die wyse waarop Breytenbach se gebruik van 'n Afrikaans-gekleurde Engels in hierdie teks die spanning tussen die lokale en die globale onderstreep, regverdig 'n studie op sy eie. In 'n artikel oor Breytenbach se gebruik van 'n eweneens Afrikaans-klinkende Engels in *True Confessions of an Albino Terrorist* argumenteer Lewis dat hierdie verset van Breytenbach teen Afrikaans juis die weg geopen het om Afrikaans te sien as 'n "defiantly impure language of local and national dissent (neither black nor white, neither traditionally African or Europeanly modern) pitted against global and international systems of an anglophone world order" (Lewis, 2001: 435). 'n Soortgelyke argument sou ontwikkel kon word in verband met die wyse waarop die "Afrikaanse Engels" van *Dog Heart* 'n poging is om die lokale te laat opklink binne of teenoor die globale.

Die definisie wat in *Dog Heart* gegee word van die Afrikaner pas eweneens binne die skema van verbastering en hibridisering wat hier voorgehou word: "I mix Europe and the East and Africa in my veins, my cousin is a Malagasy; my tongue speaks about moving away from the known, about overflowing into the unknown, about making; of dispossessing, plundering, enslavement, mixing, of the transmission under guise of a "new" language of that which refuses to be forgotten, of discovery but of agreement also (because comparison is as well a compromise), of the land and of light, of the art to survive. I'm a Dutch bastard, my father is French and my mother is Khoi" (183). Die nogal spottende en negatiewe tipering van die Afrikaner met sy grys skoene en gepoeierde vrou as "possessed with ideas, stubborn, unsure, parochial . . .

[s]tupid but sly . . . [t]reachorous . . . pliable, adaptable . . . racist" (182-183) werk gelukkig die effe geromantiseerde siening van die Afrikaner as baster teen.

Nie net die streek en sy mense nie, maar ook die ligging van die huis wat hy en sy vrou vir hulle in Montagu inrig, is van belang vir die lokaliserings van sy identiteit as swerwer en gemarginaliseerde in die gemeenskap. Die huis is 'n "lowly construction" (60) geleë in Ou-Dam, die armer deel van Montagu wat sedert die dorp se vestiging in die negentiende eeu die werkers en arm mense van die dorp gehuisves het (62). Dit geld tot in die hede soos wat afgelei kan word uit 'n opmerking wat teenoor die verteller gemaak word: "Net arm mense bly daar. Hulle is almal bywoners!" (79). Dit is ook dié deel van die dorp wat in die verlede 'n gemengde gemeenskap gehuisves het en waarin wit en bruin saamgewoon het (62). Onder druk van die Groepsgebiedewet is bruinmense egter gedwing om die buurt te verlaat en hulle huise in Ou-Dam vir 'n appel en 'n ei te verkoop. Ene Herklaas vertel dat sy familie gedwing is om die huis waarin die verteller nou woon te ontruim en dat sy vader dood is aan 'n woedende hart ("an angry heart", 125).

Die verteller se paradys-tuiste word dus gebou op iemand anders se verlies: die geweld inherent aan die konstruksie van 'n eie identiteit word ook deur hierdie gegewe gedemonstreer. Hierdie ambivalensie en die aandadigheid aan geweld wat hier ter sprake is, kan nêrens in die vertelling afgeskud word nie.

Aspekte van die verteller se eie swerwerskap word verder indirek verwoord deur sy beskrywing van verskillende ander swerwersfigure in die Klein Karooomgewing. Sommige van die swerwers is slegs verbygangers soos die "landloper" met die slegpassende klere, groot koffer, harde stem en luidrugtige lag wat by die verteller se buurman Jan aankom nadat hy 'n paar maande by 'n rehabilitasiesentrum vir alkoholiste deurgebring het. Wanneer hy vertrek, keer hy terug om iets te kom haal wat hy vergeet het en probeer hy Jan se vrou verkrag (62). Ander swerwers soos Krisjan, Koos Sas en Gert April is weer deel van die omgewing se geskiedenis. Krisjan is 'n "hang-about, bum, drifter" en "sad nomad" (108) wat geskilder is deur Francois Krige. Koos Sas, van wie daar 'n foto en skynbaar ook 'n skedel in die Montagu-museum gesien kan word, was 'n sjarmante skaapsteler in die tradisie van Dirk Ligter.

Hy was egter ook 'n moordenaar, wat 'n byna legendariese vermoë gehad het om lang afstande te kan hardloop en homself in die landskap te verberg. Na die moord op en onthoofding van Boetatjie Botha, is Koos Sas voëlvry verklaar en was hy lank voortvlugtig voordat hy uiteindelik doodgeskiet is. Die gewelddadigheid van Koos Sas en sy vervolgers verbind dié geskiedenis met die talle verwysings na geweld in die teks wat telkens aangekondig of afgesluit word met die woorde: "This has always been a violent country" (vergelyk voorbeelde op pp. 9, 60, 99, 127, 201). Saam met die verhaal van die ontwykende misdadiger en moordenaar Gert April (140-141) word dié van Koos Sas gesien as verhale van die bruinmense se helde: "They are folk heroes. One could say that they are resistance fighters. How else can you die when there is no hope of redress?" (140). Die verhale van hierdie

swerwersfigure word aangevul met dié van die fiktiewe karakter Walker wat lesers reeds ken uit *Return to Paradise* waar hy eweneens gebruik word om op bepaalde aspekte van Breytenbach se rol as skrywer kommentaar te lewer (Viljoen, 1995). In *Dog Heartis Walker* weer eens 'n karakter deur wie die verteller oor sy eie posisie kan reflekteer. Hy word beskryf as 'n vreemdeling of uitlander ("foreigner") wat langs die paaie en in die dorpe van die Klein Karoo gesien word (160). Die karakter Herklaas beskryf hom as "that white man who is always walking up and down the streets of Montagu, with his hands behind his back . . . the strange well-dressed man with grey hair . . . He never seems to speak to anybody" (125-126).

Volgens Herklaas is dit Walker wat die lyk vind van 'n jong seun wat homself opgehang het (125). Daar is ook gerugte dat hy homself ontbloot het aan meisietjies wat besig was om te swem in die sloot naby Vrotkop en sy liggaam word uiteindelik gevind waar dit hang aan 'n tak naby hierdie baaiplek sonder dat iemand kan uitmaak of dit 'n ongeluk of selfmoord was (160). Hy sou ook die reïnkarnasie kan wees van die Walker wat volgens een van die rekords vir die vroedvrou Rachel Susanna Keet verkrag het toe sy 'n bevalling moes gaan behartig (95). Soos vantevore is hierdie figuur van wesenlike belang in die vertelling: dis opmerklik dat hy nie kommunikeer met mense nie, dat hy met sy hande agter sy rug stap (dus onbetrokke is), dat hy homself ontbloot (ekshibisionisties en pervers is) en dat hy 'n verkragter is (dus gewelddadig is). Daar is bepaalde ooreenkomste tussen Walker en die verteller wat op verskillende punte in die vertelling aandui dat hy deur ander as 'n "foreigner" ervaar word. Wanneer hy wonder of sy ou skoolmaats van Wellington 'n aanvoeling sal hê vir hom as vreemdeling, beskryf hy homself as "a prickly fellow with his arrogance of otherworldly notions, his foreign clothes, his wife from some overseas (sic), the unpredictable bitter edge to his tongue" (22-23). Hy voel ook aan dat die bouers wat sy huis op Montagu herstel, hom beskou as 'n "foreigner from abroad who speaks their language" (76).

Die elemente van buitelanderskap, swerwerskap, onbetroubaarheid, gewelddadigheid en uiteindelijke selfdestruksie wat toegeskryf word aan die Walker-figuur word dus by wyse van assosiasie oorgedra op die verteller. Die verwysings na verskillende selfmoorde in die teks mag eweneens heenwysings wees na die Boeddhistiese uitwissing van die self wat so dikwels geassosieer word met die skrywerspersona in Breytenbach se werk. Selfmoord mag ook iets suggereer van 'n onttrekking van die wêreld, 'n buitelanderskap wat grens aan onthegting en onbetrokkenheid. Dit sou die herhaalde verwysing na selfmoorde in die teks kon verklaar. Daar is die seun wat selfmoord pleeg en deur Walker gevind word (126), die selfmoord van Swaanveer se vrou (159), die selfmoord van die oupa van een van die verteller se vriende (170) en die littekens van 'n selfmoordpoging op Adam se polse (178). Ook die verwysings na die verminking van Adam wie se hande volgens 'n valse gerug deur sy hond afgebyt word (70) sou hiermee verband kon hou. Die verwysing na die boomboere (19), die oupas wat aan die einde van hulle lewe in bome klim om daar te leer van die "language of whispering" (110), is ook 'n verwysing na hierdie soort onttrekking van die wêreld om op 'n ander vlak te leef.

Die uitbeelding van hierdie swerwersfigure wat in die verteller se "Hartland" voorkom, sluit aan by die herhaalde verwysings na die geweld en misdaad wat Suid-Afrika teister in die oorgangsperiode na die eerste demokratiese verkiesing in 1994. Soos reeds aangedui, word dit bevestig deur die frase "This has always been a violent country" wat soos 'n refrein loop deur die teks. Omdat die verteller so dikwels vir homself die identiteit van buitestander toe-eien, bestaan die gevaar dat die verwysings na geweld in Suid-Afrika vertolk kan word as 'n teken van distansiering, onbetrokkenheid en verontskuldiging. Ek wil egter argumenteer dat die verteller in Dog Heart sy eie aandadigheid aan die gewelddadige teneur van die samelewing bely deur die wyse waarop hy die swerwersfigure in die teks voorstel en sy ooreenkoms met hulle suggereer. Feitlik elkeen van hierdie figure het maar ook gewelddadige en destruktiewe karaktereenskappe. Hierdeur verkry die uitbeelding van die nomadiese of swerwersidentiteit in Dog Heart 'n besondere soort geloofwaardigheid binne die Suid-Afrikaanse konteks en word dit duidelik dat Breytenbach sy aandadigheid aan die gewelddadige Suid-Afrikaanse bestel erken.

4. Gevolgtrekking

Die posisionering van hierdie teks binne die spanningsveld van die lokale en die globale verteenwoordig sekerlik 'n oorvereenvoudiging van 'n komplekse gegewe. Daarbenewens verteenwoordig Breytenbach se hele oeuvre 'n poging om buite die raamwerk van binêre opposisies soos bostaande te tree. Tog kan 'n mens ten slotte bepaalde afleidings maak in verband met die wyse waarop die lokale en die globale figureer in Breytenbach se opvatting in verband met identiteit.

Uit Dog Heart blyk dit dat die verteller bewustelik vir hom 'n bepaalde identiteit binne die lokale konstrueer deurdat hy vir hom 'n "Hartland" uitsoek waaraan hy dan die eienskappe gee wat pas by sy voorkeur vir 'n identiteit gebaseer op verbastering, 'n nomadiese lewe en marginalisering. J.M. Coetzee skryf trouens in 'n opstel oor Dog Heart dat "bastardy and nomadism" die twee temas van Breytenbach se etiese filosofie is (2002: 312). Uit die bewustelike wyse waarop hy vir homself 'n identiteit gelokaliseer in 'n bepaalde plek en met 'n bepaalde geskiedenis fabriseer, blyk dit duidelik dat hy hom verset teen identiteite wat voorgee dat hulle gebaseer is op "natuurlike" oorspronge en bepaalde essensies (of dit nou Afrikaner-identiteit tydens die apartheidsera of swart identiteit in die post-apartheidsera is). Verder word ook hierdie identiteit wat in stand gehou word deur die (gekonstrueerde) narratiewe van oorsprong en vestiging voortdurend ondermyn deurdat die verteller se vreemdheid binne die omgewing beklemtoon word en deur die sterk identifikasie met 'n verskeidenheid swerwersfigure.

'n Mens kan jouself verder afvra of Breytenbach daarin slaag om die globale wêreld se "space of flows" te versoen met die lokale se "space of places" – om Castells se terminologie en uitdaging te gebruik. Indien 'n mens Dog Heart se

self-ondermynende klem op die lokale plaas naas Breytenbach se siening van homself as burger van die Middelwêreld in die onderhoud met Sienaert, blyk dit dat hy homself ook sien as 'n randfiguur in die globale wêreld oftewel "bum in the Global Village" (Breytenbach, 2001: 104). Omdat die "bum" per definisie 'n swerwer, huislose en gemarginaliseerde is, klop dit met die wyse waarop die verteller in Dog Heart homself voorstel (dit is toevallig 'n posisie wat ook in Breytenbach se drama Boklied gesatiriseer word in die persoon van Ritsos, die flambojante revolusionêre digter wat deur die wêreld swerf en as armoedige digter afhanklik is van die gunste en gawes van ander). Hieruit blyk dit dat Breytenbach homself nie sien as deel van 'n globale elite wat in beheer is van politieke en ekonomiese mag nie, maar eerder as 'n randfiguur. Indien 'n mens dus Dog Heart lees saam met die onderhoud waarin hy sy "on-burgerskap" van die Middelwêreld bely, lyk dit asof sy oplossing vir die strukturele skisofrenie tussen die globale en die lokale, tussen die "space of flows" en die "space of places", is om buite die opposisie te tree en albei te ondermyn: die lokale deur die eie behoefte aan oorsprong en vestiging te verklaar tot konstruksies en dit herhaaldelik onklaar te maak deur beelde van vervreemding en swerwerskap; die globale deur die aansprake daarvan op politieke en ekonomiese mag te weerspreek deur 'n wegkeer van die globale sowel as die Suid-Afrikaanse elite (vergelyk die passasie waarin Mandela se koms na Montagu beskryf word, 168-169).

Die (huiwerige) antwoord wat in Dog Heart gegee word op die wyse waarop die spanning tussen die lokale en die globale hanteer moet word, is om dit te sien as 'n dialektiese proses wat nooit afgehandel sal kan word nie: "All I do know is that the dialectic between the "own" and the larger togetherness, between the specific and the general – is creative and progressive and transformative. It is also never-ending, never resolved once and for all" (186).

Ook oor die moontlikheid om eenheid uit diversiteit te skep in post-apartheid Suid-Afrika lyk dit asof die verteller in Dog Heart skepties is en of hy voorkeur gee aan die sigbaar-maak van teenstrydighede eerder as die wegvaag daarvan. In 'n artikel oor die beeld van Suid-Afrika in die globale verbeelding argumenteer Leon de Kock vir die toepaslikheid van die metafoor van die naat (seam) om die konvergensie én verskille in die Suid-Afrikaanse (literêre) kultuur te beskryf: "For the seam is the site of both convergence and difference. . . . The suture marked by the seam – the representational "translation" of difference, or its denial – flattens out the incommensurate only by virtue of the strain that the ridge of the seam marks and continues to mark for as long as the suture holds" (2001: 276). Hy vervolg: "We are, I believe, still fully in the seam, still restaging our identities in a place of converging difference – a place where neither oneness nor difference can be maintained without reference to the knowledge of its double, its constitutively cross-hitched character" (2001: 287).

De Kock verwys ook na die kwalike invloed van globale verwagtinge wat Suid-Afrikaners wil indwing in 'n soort eenheid wat nie bestaan nie en wat die spesifisiteite en verskille van die Suid-Afrikaanse situasie miskyk. Sy oproep is uiteindelik dat die konvergensie én verskille geïllustreer deur die metafoor van

die naat liefsigbaar moet bly as wat daar valse voorstellings gemaak word van eenheid of van die meesernarratief van 'n nuwe nasie in Suid-Afrika (2001: 289). In *Dog Heart* besin die verteller eweneens oor die aard van die spanningslyne waarop en waarbinne die baster, nomade of gemarginaliseerde sigself bevind en vra daarmee belangrike vrae oor die aard van dit wat De Kock probeer vasvang met die metafoer van die naat (De Kock haal trouens die motto vir sy artikel uit *Dog Heart*). Die verteller in *Dog Heart* sê byvoorbeeld: "We should define more clearly the trajectory and the territory of the métis, the baster, the bastard, the hybrid, the creole – identify the "colonies of reflection", the frontiers, the limits of integration. Are these lines of tension, edges of creativity or barriers of exclusion? Our crucial contradiction of existence will remain: we are embarked upon a process of becoming other which is illuminated, step by step, by an awareness of differences (and of being "different"). Within myself I too have to mediate the various components and strains which I embody, and around me I will have to compromise with groupings which may well be quite homogeneous" (2001: 186).

Die paaie waarop en die grense waartussen die baster en die nomade homself bevind, is dus nie duidelik nie en vir die verteller in die outobiografiese teks *Dog Heart* is dit skynbaar 'n uitdaging om groter definisie te gee aan hierdie randgebiede binne die lokale en die globale sowel as die steeds-verskuiwende grenslyn waar hulle ontmoet.

Elizabeth Grosz skryf in 'n artikel oor Judaïsme en ballingskap die volgende oor die posisie van die gemarginaliseerde wat 'n mens sou kon help om te besin oor Breytenbach se voorkeur vir die marge: "All social marginals, all exiles, are splayed between these two poles or extremes – one a tendency towards death, the other a positive movement towards self-production, critical resistance and transformative struggle" (1993: 57). Aansluitend hierby sou 'n mens kon wys op nog 'n spanning in *Dog Heart*, wat voelbaar word in die wyse waarop die elegiese toon van hierdie outobiografiese teks in balans gehou word deur die energieke pogings tot selfskepping. In *Dog Heart* lyk dit inderdaad asof die inneem van 'n marginale posisie binne die lokale sowel as die globale 'n lokus vir self-produksie, kritiese weerstand en transformerende stryd kan wees. Identifikasie met die lokale maak dit moontlik om die self te produseer op 'n bepaalde manier, verskaf 'n punt waarvandaan kritiek op die eertydse apartheidsregering sowel as postapartheid Suid-Afrika uitgespreek kan word en maak dit moontlik om aandadigheid aan die probleme van die stelsel te erken. Ook die stryd om transformasie waardeur daar brû e gebou kan word tussen die globale en die lokale, tussen diegene wat mag het en diegene daarsonder, moet volgens *Dog Heart* liefsig gestry word vanuit die steeds verskuiwende randposisie van die nomadiese reisiger.

Universiteit van Stellenbosch

Bibliografie

- Ashcroft, Bill. 2001. *Post-colonial Transformation*. London & New York: Routledge.
- Breytenbach, Breyten. 1973. Breyten kyk van buite en sien bastervolk. *Die Burger*, 15 Februarie.
- Breytenbach, Breyten. 1995. *Die handvol vere. 'n Bloemlesing van die poësie van Breyten Breytenbach. Met twee briewe (gekeur deur Ampie Coetzee)*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Breytenbach, Breyten. 1998. *Dog Heart*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Breytenbach, Breyten. 2001. Reflections on identity. Interview with Marilet Sienaert. In: Sienaert, Marilet. *The I of the Beholder. Identity Formation in the Art and Writing of Breyten Breytenbach*. Cape Town: Kwela Books/Maroelana: South African History Online, 104-109.
- Carter, Erica, James Donald & Judith Squires (reds.). 1993. *Space and Place. Theories of Identity and Location*. London : Lawrence and Wishart.
- Castells, Manuel. 1996. *The Information Age: Economy, Society and Culture Volume 1. The Rise of the Network Society*. Massachusetts & Oxford: Basil Blackwell.
- Castells, Manuel. 1997. *The Information Age: Economy, Society and Culture Volume 2. The Power of Identity*. Massachusetts & Oxford: Basil Blackwell.
- Coetzee, J.M. 2002. *Stanger Shores. Essays 1986-1999*. London: Vintage.
- De Kock, Leon. 2001. South Africa in the Global Imaginary: An Introduction. *Poetics Today* 22(2): 263-298.
- Grosz, Elizabeth. 1993. Judaism and Exile: The Ethics of Otherness. In: Carter, Erica, James Donald & Judith Squires (reds.). *Space and Place. Theories of Identity and Location*. London : Lawrence and Wishart, 57-72.
- Hall, Stuart. 1992. The Question of Cultural Identity. In: Hall, Stuart, David Held & Tony McGrew (reds.). *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press/The Open University, 273-325.
- Lewis, Simon. 2001. Tradurre e Tradire: The Treason and Translation of Breyten Breytenbach. *Poetics Today* 22(2): 435-452.
- Sienaert, Marilet. 2001. *The I of the Beholder. Identity Formation in the Art and Writing of Breyten Breytenbach*. Cape Town: Kwela Books/Maroelana: South African History Online.
- Viljoen, Hein. 1999. Breyten Breytenbach (1939-) alias Panus, alias Don Espejuelo, alias Bangai Bird, alias Kamiljoen. In: Van Coller, Hennie (red.).

Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse Literatuurgeskiedenis. Deel 1. Pretoria: J.L. van Schaik, 274-293.

Viljoen, Louise. 1993. Naming the Subject: The Proper Name in the Poetry of Breyten Breytenbach. *Nomina Africana* 7(1/2), April/November: 37-49.

Viljoen, Louise. 1995. Reading and Writing Breytenbach's Return to Paradise from within and without. *Current Writing* 7(1):1-17.

Visagie, Andries. 2000. Manlikheid en subjektiwiteit by Breyten Breytenbach. Referaat gelewer by ALV-kongres 30 Oktober – 1 November. Johannesburg.

[Elektroniese weergawes van T.N&A](#) [Kontaknommers](#) [Algemeen](#) [Riglyne vir outeurs](#) [Bo](#)

Tydskrif vir Nederlands &
Afrikaans

9de Jaargang, Nommer 2. Desember
2002

"Ik de kameleon". Hibriditeit in Henk van Woerden se trilogie oor Suid-Afrika

- Andries Visagie -

Abstract

Since the publication of *Een mond vol glas* (1998), Henk van Woerden's study on the life of Demitrios Tsafendas in Afrikaans and English translation, his work has attracted considerable interest in South Africa. This article is a critical investigation of three aspects of hybridity in Van Woerden's South African trilogy. Van Woerden freely combines different genres (the bildungsroman, the travelogue, the autobiography, reportage and the biography) to create hybridised textual forms. In *Tikoes* (1996) he uses the chameleon as a metaphor for cultural translation, a survival strategy embraced by postcolonial migrants. In *Moenie kyk nie* (1993) and in *Een mond vol glas*, Van Woerden gives careful consideration to the relation between hybridity and psychological instability. In this article it is argued that Van Woerden's scrupulous views on hybridity and his critique of the "professional literary exile" provide an important corrective to the mainly positive and emancipatory view of hybridity in postcolonial theory.

1. Inleiding

In 2000 het Henk van Woerden vir die eerste keer oor 'n wye front aandag getrek in Suid-Afrika met die publikasie van die Afrikaanse en Engelse vertalings van sy studie oor die lewe van Demitrios Tsafendas. Hierdie boek, *Een mond vol glas* (1998), is egter reeds die derde boek van 'n trilogie oor Suid-Afrika wat in 1993 'n aanvang geneem het met *Moenie kyk nie*, 'n roman wat die lewe van 'n Nederlandse immigrantegesin in die jare vyftig en sestig in die Kaap beskryf. Die naamlose verteller in dié roman is die oudste kind in die Barkman gesin wat moet toesien hoe sy sieklike ma te sterwe kom; uiteindelik kom ook sy broer, Hans, in 'n ongeluk om. Sy pa wyk uit na die destydse Rhodesië en kort daarna na Israel terwyl die verteller na Nederland terugkeer. Die Barkmans se verblyf in Suid-Afrika is dus die tydperk waarin die verval van die gesin voltrek word.

Die outobiografiese elemente in *Moenie kyk nie* word voortgesit in Van Woerden se tweede boek, *Tikoes*, wat in 1996 verskyn. Die verteller in Van Woerden se debuut vertoon opvallende ooreenkomste met die verteller, Thys, in *Tikoes*. Thys keer na twintig jaar uit Nederland terug na die Kaap waar hy sy jeugjare deurgebring het. Hy word vergesel deur die Duits-Indonesiese vrou, Tikoes, met wie hy 'n verhouding het. Hierdie verhouding verstewig tydens

hulle reis deur die Wes-Kaap met Kaapstad as basis. Vir sowel Thys as Tikoes is die reis 'n geleentheid om met hulle verledes af te reken en uiteindelik word hulle voor die keuse gestel om in die Kaap aan te bly of om na Europa terug te keer.

Een mond vol glas vorm op die oog af die sluitstuk van Van Woerden se Suid-Afrikaanse (of Kaapse) trilogie. In sy biografiese skets van Ingrid Jonker in Gerrit Komrij se Nederlandse vertaling van haar gedigte keer Van Woerden (2000) egter terug na sy belangstelling in Suid-Afrika. Die biografiese besonderhede oor Tsafendas in Een mond vol glas word aangevul deur portrette van sowel Verwoerd as Van Woerden self wat net soos Tsafendas "landverhuizers" (Van Woerden, 1998: 15) is of was. Een mond vol glas is ook 'n besinning oor die veranderende maatskaplike omstandighede in Suid-Afrika en gee spesifiek aandag aan die posisie van die sogenaamde kleurlinge sedert die einde van apartheid.

2. Hibriditeit in die postkoloniale literatuur

Die hibriditeit wat die lewens bepaal van sowel migrante as mense van 'n rasgemengde afkoms is 'n sentrale bemoeienis in Van Woerden se Suid-Afrikaanse trilogie. Myns insiens bied teorieë oor hibriditeit 'n waardevolle invalshoek op sowel vormlike as tematiese aspekte van Van Woerden se trilogie en is dit ook 'n sinvolle manier om te besin oor sy werk binne die konteks van die postkoloniale literatuur.

In Nederland word die postkoloniale literatuur dikwels geassosieer met die werk van "allochtone" skrywers, oftewel skrywers wat nie van Nederlandse herkoms is nie, maar wel in Nederlands skryf. Skrywers soos Kader Abdolah, Abdelkader Benali, Yasmine Allas en Lulu Wang skryf almal in Nederlands, maar gee uiting aan onderskeidelik 'n Iranese, Marokkaanse, Somaliese en Chinese ervaringswêreld. Bert Paasman (1999: 331-332) verkies om na die sogenaamde "allochtone literatuur" te verwys as "etniese literatuur", 'n begrip waarby (post)koloniale, migrante-, vlugteling- en ballingskapsliteratuur ingesluit kan word. Hoewel Van Woerden van Nederlandse afkoms is en tot dusver 'n groot deel van sy lewe in Nederland deurgebring het, kan sy werk sonder twyfel as migranteliteratuur beskou word. Sy werk is sekerlik ook postkoloniaal, maar vanweë sy noue affiliasie met die Nederlandse kultuur kan hy nouliks as 'n "allochtone" of "etniese" skrywer bestempel word ondanks die uitvoerige aandag wat hy aan etnisiteit as 'n verskynsel gee.

Dit is veral danksy die invloedryke publikasies van die postkoloniale teoretikus Homi K. Bhabha dat hibriditeit tans in die literatuurwetenskap aansienlike prominensie geniet. Hibriditeit as 'n konsep het sy oorsprong in die biologie waarin dit gebruik word om die resultaat van die kruising van twee plant- of dierspesies te beskryf. Sedert die toe-eiening van die begrip deur die sosiale en geesteswetenskappe is daar nog nie veel gedoen om teoretiese verfyning te

verleen aan hibriditeit as 'n oorkoepelende begrip vir vermenging en mengvorme nie (Coombes & Brah, 2000: 2). 'n Wye verskeidenheid van betekenis word aan die konsep van hibriditeit toegeskryf na gelang van die sosiale, kulturele en politieke kontekste waarin dit gebruik word. Binne die literatuur, spesifiek in die werk van Bhabha, val dit egter op dat hibriditeit 'n strategie word om essensialistiese oortuigings rondom suiwerheid, veral "rassesuiwerheid", en die bestaan van 'n outentieke oorsprong uit te daag en te kontamineer (sien Coombes & Brah, 2000: 1, 4; Bhabha, 1994: 5, 58). Vir Jakes Gerwel het die "Kaapse lag" as idioom van hibriditeit onder die sogenaamde Kaapse kleurlinge oor die jare heen 'n destrukturende uitwerking gehad in "'n Protestants-gekoloniseerde samelewing waar omskryfbare groepsuiwerheid en -essensie obsessies geword het" (Gerwel, 2000: 3).

Hoewel Van Woerden nie werklik Bhabha se grootliks positiewe siening van hibriditeit deel nie, is die ondermyning van mites oor suiwerheid vir hom wel van besondere belang. In Een mond vol glas gee hy deeglik uitdrukking aan sy weersin in die Afrikaner se onderskrywing van sogenaamde "rassesuiwerheid" gedurende die apartheidsperiode: "De Afrikaner was bereid geweest een thuisland te bevechten door middel van geweld, staatsgeweld als het moest. De preoccupatie met zuiverheid en onbezoedeld bloed was daar een kernachtig onderdeel van. Wie was er eigenlijk gekker geweest: Verwoerd of Tsafendas? . . . De aanslag op Verwoerd luidde het einde in van de doctrine van apartheid, van de idiotie die "angst voor rassenvermenging" heette" (1998: 207). Dit is moontlik hierdie soort uitspraak wat aanleiding gegee het tot die hewige en uitvoerige kritiek van Jaap Marais (2000a en 2000b), voormalige leier van die verregse Herstigde Nasionale Party, op Een mond vol glas.

Homi K. Bhabha (1994: 178) gaan verder as Van Woerden wanneer hy 'n doelgerigte soektog onderneem na alternatiewe, hibridiese verskynsels waarvandaan kulturele onderhandeling kan plaasvind as 'n besliste teenvoeter vir die werking van die hegemoniese kultuur. Binne die koloniale konteks verwring en verplaas hibriditeit al die terreine waaruit diskriminasie en dominasie voortvloei. Die baster of hibried verbreek volgens hom noodwendig die simmetrie en dualiteit tussen self en ander, tussen binne en buite (Bhabha, 1994: 112, 116). Hierdie emansiperende funksie wat Bhabha aan hibriditeit toeken, onderlê vermoedelik sy opmerking dat "the truest eye may now belong to the migrant's double vision" (Bhabha, 1994: 5).

Voorheen was die oorheersende tema in die wêreldliteratuur die oordrag van nasionale tradisies. Tans is die terrein van die wêreldliteratuur egter toegespits op die geskiedenis van migrante, gekoloniseerdes en politieke vlugteling (Bhabha, 1994: 12). En dit is waarskynlik binne hierdie konteks dat 'n mens Kader Abdolah (1) se opmerking moet verstaan dat die werk van "allochtone" skrywers van kleur tans die toon aangee in die Nederlandse literatuur.

Die emansiperende potensiaal wat Homi K. Bhabha aan hibriditeit toeskryf, word deur sommige kritici ernstig bevestig. Annie M. Coombes en Avtar Brah (2000: 11) is van mening dat Bhabha se teorie oor hibriditeit neerkom op

'n ontkenning van die koloniale subjek se vermoë om die inisieerder te wees van weerstand teen koloniale geweld. Bhabha (1994: 112) redeneer naamlik dat die koloniale kultuur nooit op 'n geheel en al getroue manier voortgesit of gereproduseer word nie – elke mimetiese handeling gaan gepaard met 'n verskuiwing of gaping waarin die koloniale subjek 'n gehibridiseerde weergawe van die "oorspronklike" vervaardig. Hibriditeit is met ander woorde 'n produk van die koloniale diskoers met die implikasie dat dié diskoers op die lange duur selfvernietigend is. Die aktiewe weerstand van die koloniale subjek is dus nie die deurslaggewende faktor in die aftakeling van kolonialisme nie (Coombes & Brah, 2000: 11).

Ook Alan Sinfield (1998) betwis die potensiële sukses van mimese (mimiek) as 'n manier om weerstand te bied. Die hibridiserende nabootsing of mimese van die koloniale heersers wat deur die onderdrukte koloniale subjek voortgebring word, gee uiting aan sowel respek as spot teenoor die koloniale orde. Volgens Bhabha (1994: 88) is die uitdagende aspek van hierdie mimese die dubbele visie wat die ambivalensie van die koloniale diskoers blootlê en terselfdertyd die gesag daarvan ondermyn. Die subtiele imperfeksie in die subalterne nabootsing van die koloniale diskoers is dus 'n weergawe van die dominante diskoers op so 'n manier dat die onderliggende kwesbaarheid van die koloniale gesag ontbloot word.

Sinfield (1998: 33) gee toe dat hierdie simboliese splitsing moontlik gevestigde kategorieë kan ontwig, maar twyfel of dit werklik kan lei tot betekenisvolle verandering in die bestaande orde. Die magsaansprake van die gekoloniseerdes met hulle hibridiserende kulturele praktyke is immers ondergeskik aan die koloniale bewindvoerders: "I fear that imperialists cope all too conveniently with the subaltern mimic: simply, he or she cannot be the genuine article because of an intrinsic inferiority" (Sinfield 1998: 33). Kortom, die brutale magsuitoefening van die koloniale bewind respekteer nie die delikate subtiliteite van onbepaaldheid en metaforiese verskuiwings in die hibridiserende mimese van die koloniale subjek nie.

Zoë Wicomb (1998: 101) betwis Bhabha se bewering dat die kleurling as versinnebeelding van hibriditeit 'n "grensbestaan" voer as 'n subjek wat verkeer op die rand van 'n "tussenin" werklikheid: "Here, surely, are echoes of the tragic mode where lived experience is displaced by an aesthetics of theory. How, one is tempted to ask, do people who live in communities inhabit, spookily and precariously, a rim of inbetween reality?" Wicomb (1998: 105) wys daarop dat enige verbondenheid aan 'n plek of 'n kultuur met skeptisisme bejeën word sedert die poststrukturealisme die mite van die oorsprong ontmasker het as 'n effek van die metafisika van teenwoordigheid ("metaphysic of presence"). Sedertdien is 'n meer onverbonde grensbestaan daarom nie so verdag nie. Hierteenoor wys sy egter ook op die gevaar dat gekleurdes 'n ahistoriese mite van onderlinge verbondenheid kan skep wat tot 'n oordadige identifikasie met 'n gekleurde identiteit kan lei. As teenvoeter vir 'n totaliserende kleurlingidentiteit pleit Wicomb (1998: 105) eerder vir "veelvoudige verbondenhede" as 'n alternatiewe manier om 'n kultuur te verstaan waarin deel name aan 'n verskeidenheid gekleurde

mikrogemeenskappe met konflikterende en oorvleuelende belange 'n voorbeeld kan word vir die kultuurlewe in die breër Suid-Afrikaanse samelewing. In die Suid-Afrikaanse samelewing is dit naamlik nodig om dieselfde onderhandelde identiteit uit te leef as dié wat voorkom binne die kleurlinggemeenskap wie se kultuur gekenmerk word deur differensie.

Uit die opmerkings van Wicomb, Sinfield en Coombes & Brah is dit duidelik dat Bhabha se pogings om hibriditeit te mobiliseer as 'n aantrekklike en bevrydende strategie om hegemoniese vorms van mag te ondergrawe, nie sonder kritiek begroet word nie. Hoewel Van Woerden hom tot dusver nog nie oor Bhabha uitgelaat het nie, kan sy trilogie oor Suid-Afrika gelees word as 'n belangrike korrektief op Bhabha se benadering tot hibriditeit. Net soos Zoë Wicomb beskou Van Woerden hibriditeit op 'n nugter en ewewigtige manier. By Van Woerden vind die sogenaamde "kameleontiese" as 'n weerbaarmakende lewenshouding in Tikoes naamlik 'n stroewer teenhanger in die geestesversteurdheid van sommige karakters in Moenie kyk nie en in Een mond vol glas. Van Woerden se gebalanseerde oorweging van hibriditeit hou onder meer verband met sy afkeer van die sogenaamde beroepsballinge wat hulle verskillende kulturele identiteite met sukses uitdra en daarmee pronk. Die beroepsballinge verlustig hulle in hul burgerskap van die "salige" niemandsland en gee hulle soms oor aan 'n mitevorming oor hulle land van herkoms (Van Woerden, 2001).

3. Hibridiese genres

Die afwesigheid van enige genreaanduiding, hetsy "roman", "biografie" of "reisverhaal", op die titelbladsye en omslae van Henk van Woerden se boeke, is heel opvallend. Die indruk ontstaan dat die skrywer hom doelbewus daarvan weerhou om sy werk te onderwerp aan beperkende genrekonvensies. Na aanleiding van Van Woerden se uitspraak, "Ik maak autonome dinge", maak Ton Brouwers (2000: 7) dan ook die opmerking dat Van Woerden se boeke ondanks hulle konsekwente verwysings na die konkrete historiese werklikheid ook 'n eie, unieke werklikheid besit, elkeen met 'n eie vorm, komposisie, toon en taalgebruik. Miskien kan die begrip "outonome hibriditeit" gebruik word as 'n enigszins paradoksale omskrywing van die vermenging van genres wat telkens 'n unieke produk tot gevolg het.

In 'n onderhoud met Jan Robbmond (1998) gaan Van Woerden wel so ver as om sy eerste twee boeke as outobiografiese romans te beskryf. Hy is egter huiwerig om Een mond vol glas as 'n roman of 'n biografie te tipeer en verkies om dit "'n historiese rekonstruksie" te noem (Wasserman, 2000a: 4). Sy keuse om 'n boek oor die Suid-Afrikaanse verlede te skryf, het hom genoop om minder op homself te konsentreer (Robbmond, 1998). Trouens, dit is moontlik om 'n ontwikkeling na 'n groter objektiewe benadering aan te toon vanaf Moenie kyk nie, wat outobiografiese fiksie is, na Tikoes, wat 'n vermenging is van 'n reisverhaal, outobiografie en fiksie, na Een mond vol glas

wat 'n kombinasie is van biografie en literêre joernalistiek (Brouwers, 2000: 6). In die trilogie wyk die outobiografiese "ek" dus steeds verder terug na die agtergrond. In Een mond vol glas geniet die vertellende "ek" nie 'n sentrale posisie nie aangesien die klem val op die lewe van Demitrios Tsafendas.

Danksy die biografiese inligting wat Henk van Woerden verstrekk in die onderhoude wat met hom oor sy trilogie gevoer is (sien Chorus, 1993; Van den Blink, 1994; Wijgh, 1994; Hoogervorst, 1996; Neefjes, 1996; Keyser, 1998; Hough, 2000; Wasserman, 2000a), kan die outobiografiese strekking van Moenie kyk nie en Tikoes redelik volledig nagegaan word. In Moenie kyk nie het die verteller soos Van Woerden net een oog, hy studeer ook kuns en keer uiteindelik net soos die skrywer terug na Nederland. Ook Van Woerden se moeder is soos dié van die verteller oorlede toe hy ongeveer twaalf jaar oud was. Sy broer, wat Hans heet in die roman, het inderdaad psigologiese probleme ontwikkel na die dood van sy moeder, maar anders as in die roman leef hy vandag nog (Wijgh, 1994). Moenie kyk nie kan beskou word as 'n bildungsroman met 'n sterk outobiografiese inslag. Anders as in die tradisionele bildungsroman wat toegespits is op die opvoeding en vorming van die jong hoofkarakter word daar hier egter klem gelê op die aftakeling en emosionele ontwrigting van die karakters.

In Tikoes keer Thys, net soos Van Woerden self, terug na Suid-Afrika na 'n afwesigheid van ongeveer twintig jaar (sien Neefjes, 1996). Die verteller se jongste broer Careltje wat in die slot van Moenie kyk nie tot die polisie se toetree, maak in Tikoes weer sy verskyning as Leo, die broer van Thys, wat intussen die polisie verlaat het en 'n florerende sekuriteitsmaatskappy in Kaapstad bedryf. Ook die karakter, tante Chris, vertoon opvallende ooreenkomste met tante Emma in Moenie kyk nie wat vroualleen op die Kaapse platteland boer. Die kontinuïteite tussen die eerste twee boeke in die trilogie het tot gevolg dat daar wedersyds 'n versterking van die outobiografiese element plaasvind. Hierdie intertekstuele oordrag van die outobiografiese strek veral die leeservaring van Tikoes tot voordeel aangesien dié teks op sigself relatief weinig informasie oor Thys se vroeë re gesinslewe in Suid-Afrika verstrekk.

Waar die outobiografiese in Van Woerden se debuut bemiddel is deur die formaat van die bildungsroman, verryk die konvensies van die reisverhaal en die "ontdekkingsverhaal" die outobiografiese inslag van Tikoes. H.P. van Coller (2001: 144) noem as voorbeelde van die "ontdekkingsverhaal" onder meer die reisbeskrywings van reisigers tydens die Nederlandse koloniale tydperk in Suid-Afrika. Van Woerden met Thys as sy alter ego sluit op 'n ironiese manier aan by hierdie tradisie. Die ontdekking van en konfrontasie met die self as 'n innerlik wederstrewige konglomeraat wat bestaan uit sowel die reisende self van die hede as vroeëre selwe vanuit ander tye en landstreke is 'n konvensie van die reisverhaal (sien Robertson et al., 1994: 2 en Minh-ha, 1994: 22 - 25) wat ook in Tikoes neerslag vind.

Die (outo)biografiese gegewens wat in verband met Thys (en Van Woerden) se Kaapse jeug genoem word – merktekens van sy vroeëre selwe –

verteenwoordig juis dít waarvan hy hom wil verlos. Die oomblikke "waarin zich de onmogelijkheid van een terugtocht opdrong" (Van Woerden, 1996: 208; sien ook Neefjes, 1996), met ander woorde die hede wat gevrywaar is van die eggo's van 'n vroeër self, kom vir Thys neer op geluk.

Tot dusver het ek probeer aantoon hoe die outobiografiese in die eerste twee boeke van Van Woerden se trilogie weergegee word in 'n ontmoeting met twee uiteenlopende literêre vormsoorte, naamlik die bildungsroman en die reisverhaal. Hierdie genologiese hibridisering gaan gepaard met die toenemende objektivering – die verdringing van die outobiografiese "ek" – waarna ek reeds verwys het. In Een mond vol glas word die eie ervaring nog verder op die agtergrond geplaas ten gunste van die biografie van Tsafendas. Die genres van die joernalistiek en die biografie word sentraal geplaas in die ondersoek na die lewe van Tsafendas; die outobiografiese word hier slegs bygehaal as 'n verduidelikende parallel. En anders as in die voorafgaande werke is die "ek" veel eerder 'n ondersoekende instansie as 'n belewende karakter.

In verband met die biografie merk Jan Fontijn (1990: 9) op dat dit 'n onbepaalde genre is waarin daar altyd twee pole teenwoordig is, naamlik die wetenskap en die kuns. In aansluiting hierby onderskei die Ierse biograaf Ulick O'Connor (1991: 16- 17) tussen twee soorte biografieë in terme van die aandag wat gegee word enersyds aan feitelike volledigheid (bonum-werke volgens O'Connor wat "goedheid" en lewensgetrouheid nastreef) en andersyds aan narratiewe vormgewing (pulchrumwerke wat skoonheid, met ander woorde 'n aangename leeservaring, as mikpunt het). Die pulchrum-skool benader hulle onderwerp deur 'n dikwels intuïtiewe proses van seleksie met die doel om 'n kunswerk met 'n sekere estetiese gehalte te kan lewer.

Van Woerden (1998: 213) beklemtoon dat sy boek streng op die feite van Tsafendas se lewe gebaseer is, feite wat kom uit argiefstukke óf uit private gesprekke met hom. Hy wou hom weerhou van te "veel spekulatiewe toevoegingen" (212), maar gee wel toe dat sy indrukke van Tsafendas se innerlike gedagte-wêreld nie geheel en al op feite gebaseer is nie – "instinct", "influïstering" en "intuïtief" is die woorde wat Van Woerden (213) gebruik om sy weergawe van Tsafendas se gedagtes en gevoelens te omskryf.

In die "Aantekeninge & woord van dank" aan die einde van Een mond vol glas maak Van Woerden (1998: 212) die opmerking dat hy kon gekies het om Tsafendas se lewe voor te stel "zoals het zich bij het raadplegen van bronnen aan mij voordeed: als een verzameling scherven. Dat zou het leesbaarheid niet hebben bevorderd". Hy gee dus toe dat hy nie soos die bonum-biografiese gestrewe het na 'n omvangryke, gedetailleerde weergawe van die verskeidenheid van feite oor Tsafendas se lewe nie. Net soos die pulchrum-skool was sy ideaal om 'n leesbare teks te produseer; hy het daarom ook nie teruggedeins van die idee om 'n "kunstgreep" (213) toe te pas op sy werk nie: die insluiting van sy persoonlike reïsheringe en ontmoetings is deel van sy "poging tot anamnese". Van Woerden gaan nietemin op 'n wetenskaplike manier om met Tsafendas se lewensgeskiedenis en die kunstgrepe in sy teks

doen uiteindelik nie afbreuk aan die feitelike akkuraatheid van sy verslag oor Tsafendas se lewe nie.

Van Woerden ontkom aan die keuse van 'n bestaande genre deur sy boek 'n anamnese te noem, uiteraard 'n hoogs ongebruiklike genre aanduiding. Die woord "anamnese" verwys meestal na die verslag wat 'n pasiënt gee van sy siekte oftewel die voorgeskiedenis van 'n siektebeeld. Een mond vol glas is dan ook 'n poging om die besonderhede van Tsafendas se siektebeeld vas te stel. Dit is immers Tsafendas se geestesiekte wat ten dele verantwoordelik was vir sy moord op Verwoerd. Van Woerden is egter nie bloot in die geskiedenis van Tsafendas se siekte geïnteresseer nie, maar brei die patologie uit na die rasseproblematiek in apartheid Suid-Afrika oftewel die "stoornis tijdens de tragische jaren van de apartheid" (213). In 'n onderhoud sê hy: "my belangrikste dryfveer was om die voorgeskiedenis van 'n siek maatskappy te beskryf . . . Tsafendas se lewe kan op daardie vlak as 'n metafoor gelees word" (in Hough, 2000: 2). Hieruit kan 'n mens aflei dat Van Woerden nie uitsluitlik daarop ingestel was om 'n biografie te skryf nie, maar om 'n joernalistieke tydsdokument oor Suid-Afrika te produseer – 'n historiese blik met 'n vooraf bepaalde intensie, naamlik om die waansin van die apartheidspolitiek in Suid-Afrika te beskryf.

4. Die metafoor van die kameleon in Tikoes

In 'n onderhoud verklaar Van Woerden sy gebruik van die kameleon as metafoor in Tikoes: "Degene die het best slaagt in het overstappen van de ene naar de andere cultuur is de kameleontische mens. De mens die zichzelf ontrouw is. De mate waarin de migrant opgenomen raakt in de nieuwe situatie is gelijk aan de mate waarin hij zichzelf ontkent ... Daarom gebruik ik voor de vertellende ik in mijn boek het beeld van de kameleon die steeds van kleur verandert" (Hoogervorst, 1996; sien ook Chorus, 1993). In Tikoes beskryf Thys, die migrant tussen Suid-Afrika en Nederland, homself as 'n verkleurmanneling of kameleon en hy vind ook tekens van die kameleontiese lewenshouding by ander karakters met wie hy omgang het. Soos Jaap Goedegebuure (1996) aandui, hou die kameleontiese in die roman verband met Thys se aanpassingsvermoë: hy hou sy opinies en oordele terug in 'n poging om die Suid-Afrikaanse omgewing op 'n onpartydige manier te kan waarneem. Sy afstandelikheid en onpartydigheid maak dit vir hom moontlik om net soos die kameleon onsigbaar te bly.

Kameleontiese gedrag as 'n oorlewingstrategie is volgens Thys oor die eeue heen deur swerwers in die Suid-Afrikaanse binneland gevolg (95). Hierdie mense het verskillende name aan hulleself toegeedig en denkbeeldige voor- en peetouers versin in 'n poging om by hulle omgewing aan te pas. Een so 'n swerwende figuur is Outa Lappies met wie Thys en Tikoes toevallig in aanraking kom. Thys en Tikoes word gefassineer deur hierdie boemelaar met sy kleurryke wa wat aan 'n riksja herinner asook die boomhuis waarin hy bly,

sy veelkleurige gelapte kledingstukke en sy lappe waarop tekeninge en gedigte geborduur is. Met sy veelkleurige klere herinner hy Thys aan "Jozef uit een zondagsschoolverhaal" (86). Outa Lappies se hibridiese oftewel kameleontiese karakter word bevestig deur die uiteenlopende beskrywings van die inwoners uit die omgewing. Hy word onderskeidelik beskryf as skatryk, as 'n gek en as 'n filosoof (91).

Wanneer Thys later die skrywer Jan Blum teëkom, dink hy daaraan dat Blum net soos hy en Outa Lappies rondgeswerf het (186). Jan Blum herinner hier aan Jan Blom oftewel Breyten Breytenbach vir wie die kameleon ook 'n belangrike metafoer vir hibriditeit is (sien Breytenbach, 1988: 131 en Sienaert, 1999: 87). Thys assosieer hom met ander woorde met ander migrante en swerwers wat die vaardigheid besit om tussen kulture en landstreke te kan pendel. Thys lewer bewys van sy eie kameleontiese vermoëns wanneer hy aan huis van Engelse vriende in Kaapstad hom "opnieuw in het half versleten jasje hulde van indertijd nauwlettend aangeleerde Britse gewoontes" (163). Hy is opnuut ontrou aan homself (Hoogervorst, 1996) namate hy van kleur verander om aanklank te vind by sy vriende se Engelse kulturele gebruike.

Die kameleontiese lewenshouding word in Tikoes egter nie beperk tot die migrant se hibridiserende omgang met verskillende kulture nie. Ook in sy interpersoonlike verhoudings, veral met diegene wat noue emosionele bande met hom het, pas Thys sy kameleontiese strategieë toe. Thys verbeel hom dat daar 'n liefdevolle kontinuïteit bestaan tussen hom en sy familieleden en ook tussen hom en Tikoes. Daar word gestreef na 'n vervaging van die grense tussen die self en die ander. Een van die dryfvere van hierdie vorm van kameleontiese gedrag is volgens Thys nuuskierigheid (110), waarskynlik gerugsteun deur 'n begeerte vir kennis van die ander om sodoende beter te kan aanpas by sy of haar andersoortigheid.

In Tikoes ontstaan die indruk dat die kameleontiese oorgang tussen kulture vlotter verloop as tussen Thys en sy geliefdes. In sy interpersoonlike verhoudings word dit duidelik dat die kameleontiese ten minste gedeeltelik berus op 'n wanindruk. In sy kinderjare het Thys deur middel van die "kameleontiese streven naar samenhangigheid tussen geliefden" sy moeder se maandstondes ervaar as 'n vanselfsprekendheid. Tikoes se menstruasie word egter beleef as "een teken van onderscheid, een grens" (109). Die kameleontiese as 'n lewenshouding is immers grootliks beperk tot die ervaringswêreld van die self en het selde indien ooit 'n volledig intersubjektiewe karakter. Die vraag ontstaan daarom by Thys of dit hoegenaamd moontlik is om in 'n ander persoon af te dal net soos jy 'n land besoek wat jy in 'n verre verlede agtergelaat het (110).

Thys ontwikkel wel 'n waardering vir die feit dat hy in sy verhouding met Tikoes sy outonomie mag behou. Die greep van die kameleontiese is egter so sterk dat hy voortgaan om tekens te soek van 'n wedersydse vereenselwiging, die vervaging van grense tussen hom en sy beminde. Byna ekstasies stel hy byvoorbeeld vas: "Haar stem, mijn stem geworden; háár handen mijn handen"

(113).

Nog 'n voorbeeld van die komplekse proses van persepsie en wanpersepsie in die kameleontiese waarneming is die tonele waar Thys homself as kameleon stel teenoor sy broer as die sogenaamde "Pienk Man" (32, 190). Leo wat as 'n voormalige polisieman in sy betrokkenheid by die apartheidsverlede hibridisering weerstaan het, het klaarblyklik 'n enkele (ongesonde pienk) kleur behou (Heumakers, 1996). Wanneer Thys egter hierdie waarneming vir die eerste keer maak by Leo se swembad, word terselfdertyd 'n terloopse opmerking gemaak dat 'n groenblou skynsel vanuit die swembad Leo se gesig verkleur (32). Daar word dus gesuggereer dat Thys se gevolgtrekking oor sy broer nie rekening hou met die volle kompleksiteit van sy broer se karakter nie. Ook in Leo se lewe is die kameleontiese 'n onontkenbare werklikheid.

Teen die slot van Tikoes kom Thys te staan voor die perke van sy kameleontiese vaardighede. In die begraafplaas waar sy moeder begrawe is, sien hy homself weer as die kameleon en sy broer as die "Pienk Man" (190). Sy waarneming word onmiddellik gekwalifiseer wanneer hy opmerk dat sy broer se voorkoms verander het – Leo het onlangs sy baard afgeskeer. By hulle moeder se graf ontdek Thys verder dat hy in die nabyheid van die dood nie in staat is om die kameleontiese in werking te stel nie: "Hier kon je niet verkleuren, kameleon" (208), merk hy op. As jong seun het hy sy moeder se voortydige dood verdring in plaas daarvan om dit te verwerk deur middel van sy kameleontiese aanpassingsvermoë. Die dood van sy moeder is vir hom kennelik steeds onbegaanbare terrein.

Thys se jeugherinnering aan sy en Leo se poging om 'n verkleurmannetjie met 'n tuisgemaakte vuurpyl die ruimte in te lanseer, gee uitdrukking aan die mislukking van die kameleontiese in die aangesig van die dood. Wanneer die vuurpyl onvermydelik weer terugtuimel na die aarde is die verkleurmannetjie swart geskroei en byna dood (191). Met die dood in aantog is die swart verkleurmannetjie nie meer daartoe in staat om van kleur te verander nie. Die Ikariese wanpersepsie van die oënskynlik onbegrensde moontlikhede van die kameleontiese word ontmasker. Hibridisering is slegs ten dele 'n suksesvolle strategie om deur te dring tot die ander en die kultureel andersoortige. In die mondelinge oorlewering van die swart kulture in Afrika word die verkleurmannetjie immers beskou as 'n verraderlike diertjie wat onder meer die aankondiger van die dood is. Die aantreklike kamoefleringsvaardigheid van die verkleurmannetjie het dus 'n definitiewe skadukant.

5. Geestesversteurdheid as 'n simptoem van hibriditeit

Hoewel hibriditeit in Tikoes die migrant soms bystaan in sy beleving van kulturele pluralisme, word hibriditeit in Moenie kyk nie en veral in Een mond

vol glas met pessimisme bejeën. Die migrant en die kleurling in dié tekste word die slagoffers van geestesversteurdheid omdat hulle, en dikwels ook die Suid-Afrikaanse samelewing, nie hulle veelvuldige identiteite suksesvol met mekaar kan versoen nie. Die verband tussen hibriditeit en geestesversteurdheid is ook onlangs in groot besonderhede verken deur die Suid-Afrikaanse skryfster E.K.M. Dido in haar roman 'n Stringetjie blou krale (2000).

Die naamlose jong verteller in Moenie kyk nie ervaar soms 'n sensasie van psigiese en liggaamlike fragmentasie. Hy druk hierdie "gebrek aan saamhang" soos volg uit: "een deel van het lichaam dreigt af te wijken, zijn eigen weg te gaan. Overdag voelt het bewustzijn in afzonderlijke ledematen vreemd aan, alsof ze zich los zullen maken, naar een geheel andere plaats of persoon zullen gaan" (123). Desondanks slaag die verteller daarin om sy geestegesondheid te handhaaf danksy sy vermoë om sy omgewing op 'n onttrokke (kameleontiese) manier waar te neem. Hy observeer sonder dat die omringende gebeurtenisse tot hom deurdring (Van Woerden aangehaal deur Van den Blink, 1994).

Die verteller se broer Hans kon egter geen afstand tot sy gesplete lewenswêreld handhaaf nie (sien Wijgh, 1994). Op laerskool ondervind Hans reeds probleme omdat hy verwar word deur die veelvoud van tale waarmee hy in aanraking kom (34). Na 'n aantal gewelddadige voorvalle waarby Hans betrokke is, word hy as 'n skisofreen gediagnoseer. Hy kom uiteindelik te sterwe in Namibië wanneer hy doelbewus 'n groot ontploffing veroorsaak in 'n poging om die leë, onkommunikatiewe landskap te besweer en om hom van Afrika te suiwer (152). Sy daad is egter futiel en lei tot sy dood.

In Een mond vol glas brei Van Woerden sy ondersoek na hibriditeit en versteurdheid uit na die kwessie van kleur. Hy suggereer dat mense wat die sigbare tekens van hulle gemengde afkoms vertoon, nie dieselfde vooruitsigte op 'n suksesvolle aanpassing by hulle omgewing het nie as die migrant wie se voorkoms ooreenstem met dié van die inwoners van sy of haar nuwe omgewing (21). Een mond vol glas word 'n besinning oor die verband tussen hibriditeit, waansin en kleur met Demitrios Tsafendas as 'n ekstreme voorbeeld.

Tsafendas is in Lourenço Marques gebore as die seun van 'n Griekse immigrant en 'n gekleurde vrou van Swazi afkoms. Hy het op skool alreeds tekens begin toon van psigiese onstabieliteit en is oor die jare in verskillende lande vir sy versteurdheid behandel. Die tallose diagnoses het gewissel van "schizofrenie van het hebefrenische soort" (95) tot migraine en oorgewig (158). Tsafendas het tydens sy verhoor opslae gemaak met sy bewering dat hy sy hele lewe lank deur 'n lintwurm in sy ingewande gepla is. In die gesprekke wat Van Woerden met Tsafendas gevoer het kort voor sy dood het hy steeds die wens uitgespreek dat die "draakwurm" uit sy ingewande verwyder moet word: "Ik kan niets doen. 's Nachts als ik slaap zie ik orgieën. Allemaal fantasieën. Visioenen" (211).

Een van die belangrikste regstellings wat Van Woerden in sy boek maak ten opsigte van die vroeër publikasies oor Tsafendas se aanslag op Verwoerd

(onder meer Scholtz, 1967 en Schoeman, 1975) is dat Tsafendas na sy inhegtenisname aangedui het dat sy daad gemotiveer is deur sy besware teen Verwoerd se kleurbeleid (167). In sy boek *Die moord op dr. Verwoerd* verwys Scholtz byvoorbeeld slegs in die verbygaan na hierdie feit (1967: 117). Hoewel Van Woerden (in Keyser, 1998 en in Wasserman, 2000a) nie ontken dat Tsafendas 'n skisofreen was nie, is hy van mening dat sy waansin oorskat was en dat sy politieke motiewe daarom nie ernstige oorweging ontvang het nie. Interessant genoeg is Jaap Marais (2000a: 6) dit grootliks eens met Van Woerden (in Robbmond, 1998) dat die Suid-Afrikaanse regering in die jare sestig 'n belang daarby gehad het om Tsafendas se politieke besware teen Verwoerd te verswyg.

In sy soektog na Tsafendas se motiewe vir die aanslag op Verwoerd redeneer Van Woerden dat Tsafendas se versteurdheid, wat volgens hom wel gedeeltelik aanleiding gegee het tot sy daad, spruit uit sy ervaring van sy gemengde afkoms. Van Woerden beskryf die "dilemma van een "baster"" soos volg: "zijn zelfbeeld [werd] van meet af aan . . . verminkt . . . Niet-blanken waren smerig, dierlijk, onrein en onbetrouwbaar en de halfbloed was het ergste, want hij zat het dichtst op de blanke huid" (205). Diskriminasie op grond van ras, meer nog as die vooroordele teen die migrant, het dus volgens die skrywer 'n skadeliker uitwerking op die psige van die individu. Dit is juis mense met 'n rasgemengde agtergrond wat as sigbare produkte van "rasseonsuiwerheid" die haat uitlok van persone met misleide opvattings oor "rassesuiwerheid".

Tsafendas se sielkundige worsteling met sy hibriditeit word in *Een mond vol glas* weergegee in terme van metafore van "leegheid" en "halfheid" (sien Venter, 2000: 15). Hierdie metafore herinner aan die Freudiaanse teorieë oor die simboliese kastrasie wat 'n fundamentele ervaring van 'n leemte by die subjek tot gevolg het. By Tsafendas word hierdie leemte gekoppel aan sy beleving van sy gemengde afkoms. As jong kind word hy aanvanklik in die duister gehou oor sy afkoms en die onsekerheid wat daarmee gepaard gaan, word beskryf as "een oningevulde plek" (47). Wanneer hy wel op die hoogte kom van sy afkoms merk Van Woerden op dat Tsafendas ineens in helftes moet begin dink: "halfslag dit, halfslag dát, half nieblank, half wel" (62). Sy aanslag op Verwoerd spruit uiteindelik uit 'n behoefte om 'n daad te pleeg "om iets van vroeger heel te maken" (162). Net soos by Hans in *Moenie* kyk nie word geweld deur Tsafendas aangegryp as 'n uitweg teen psigiese onvrede wat teruggevoer kan word na die ervaring van fragmentasie as 'n gevolg van hibriditeit.

In sy poging tot 'n "anamnese" van die Suid-Afrikaanse trauma tydens apartheid, brei Van Woerden sy teorie oor die redes vir Tsafendas se versteurdheid uit na Verwoerd, na die Afrikaners en ook na die kleurlinge in Suid-Afrika. Hy beweer dat die stamgevoel van die Afrikaners opgebou is uit dieselfde sentimente wat Tsafendas gekoester het: ontheemding, 'n heimwee na 'n tuiste, 'n sug na erkenning en 'n gevoel dat hulle van hulle oorsprong afgesny is (Van Woerden, 1998: 207; Keyser, 1998). Die hibridiese herkoms van die Afrikaners en hulle migrasie vanuit Europa was dus ten minste gedeeltelik verantwoordelik vir die kollektiewe "waan" van apartheid. Die

leegte en halfheid wat Tsafendas ervaar het, korrespondeer met die vormloosheid wat (na aanleiding van Jan Rabie) aan die Suid-Afrikaanse samelewing toegeskryf word. Die bendegegeweld op die Kaapse Vlakte word byvoorbeeld gesien as die simptoom van 'n behoefte aan vormgewing onder die gekleurde bevolking (140).

In die Suid-Afrikaanse resepsie van Een mond vol glas moes Van Woerden heelwat kritiek verduur vir sy teorie dat Tsafendas se gemengde afkoms verantwoordelik was vir sy versteurdheid en uiteindelik vir sy aanslag op Verwoerd. Van Coller (2001: 151) merk tereg op dat Van Woerden se verklaring van Tsafendas se motiewe en sy beskouing dat die kleurlinge mense sonder 'n vaste identiteit is, neerkom op 'n reduksie van "'n uiters tragiese en komplekse situasie tot één moontlike oorsaak" en dat dit in werklikheid geen wetenskaplike basis bevat nie (sien ook Wasserman, 2000b:15 en Marais, 2000b). Tsafendas se gevoel van onvolkomenheid vanweë sy hibriediese afkoms moet nietemin nie sonder meer as 'n moontlike dryfveer vir sy daad buite rekening gelaat word nie. Scholtz (1967: 144) het reeds in 1967 oorweging aan hierdie moontlikheid gegee. In Liza Key (1999) se film oor Tsafendas is daar byvoorbeeld een oomblik waarin Tsafendas tydens sy gesprekke met Key sy stem op 'n emosionele manier verhef, en dit is juis wanneer hy terugdink aan sy skoolmaats in Middelburg wat hom by herhaling as 'n halfbloed ("half-caste") uitgekryt het.

6. Slot

Van Woerden se siening van hibriditeit in Moenie kyk nie en in Een mond vol glas is pessimisties en verontluisterend. In Tikoes bied sy opvatting oor die kameleontiese soms wel die vooruitsig op 'n hibriediese bestaanswyse wat groter veiligheid en geborgenheid aan die migrant kan bied. Van Woerden se uitsprake oor hibriditeit en sy voorbehoude oor die mitomanie van literêre "beroepsballinge" is desondanks ver verwyder van die emansiperende rol wat Homi K. Bhabha vir hibriditeit binne die postkoloniale diskoers inruim. Van Woerden se veelsydige siening van hibriditeit is na my mening 'n nodige problematisering van hierdie verskynsel waarvan die teorievorming tans nog groot leemtes vertoon.

Hibriditeit mag in die toekoms ontwikkel tot 'n onontbeerlike invalshoek tot die postkoloniale literatuur. Ek wil die mening waag dat hibriditeit in die Afrikaanse literatuur byvoorbeeld sou kon bydra tot 'n benadering wat die hardnekkige onderskeid op grond van ras tussen "blanke" en "swart" literatuur kan ophef of ten minste kan verlê. Omdat hibriditeit nie 'n verskynsel is wat tot ras beperk is nie, kan dit lei tot 'n welkome verlegging van rassekategorieë as genologiese konsepte. Hibridisering mag aanleiding gee tot die ontdekking en formulering van nuwe fokusareas wat nie gekoppel is aan die so dikwels verlamme konsepte van ras nie. Hiermee wil ek nie die voortgesette en dwingende realiteit van die rassediskoers in Suid-Afrika en in die Lae Lande

negeer nie. Dit is egter my vermoede dat alternatiewe perspektiewe in die korpus van die Afrikaanse literatuur tot 'n groter verskeidenheid en vernuwing in die plaaslike literatuurwetenskap kan lei. En miskien is die werk van 'n migranteskrywer soos Henk van Woerden 'n goeie vertrekpunt.

Universiteit van Natal, Durban

Bibliografie

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. New York & London: Routledge.

Breytenbach, Breyten. 1988. *Judas Eye and Self-Portrait/Deathwatch*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Brouwers, Ton. 2000. Henk van Woerden. In: Zuiderent, Ad; Hugo Brems, Tom van Deel (reds.). *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur*. Alphen aan den Rijn: Samsom Uitgeverij, 1-9.

Chorus, Jutta. 1993. Henk van Woerden. *HP/De Tijd*, 24 September.

Coombes, Annie E. & Avtar Brah. 2000. Introduction: the conundrum of "mixing". In: Brah, Avtar & Annie E. Coombes. (reds.). *Hybridity and its Discontents. Politics, Science, Culture*. London & New York: Routledge, 1-16.

Dido, E.K.M. 2000. 'n Stringetjie blou krale. Kaapstad: Kwela.

Fontijn, Jan. 1990. Waarom sneed Van Gogh zijn eigen oor af? Verklaren in de biografie. In: Korteweg, Anton. (red.). *Aspecten van de literaire biografie*. Kampen: Kok Agora, 9-21.

Gerwel, Jakes. 2000. Die lag van die lumpenproletariaat as idioom van hibriditeit: hulde aan Adam Small. Litnet (Seminaarkamer): <http://www.mweb.co.za/litnet/seminaar/15gerwel.asp>.

Goedegebuure, Jaap. 1996. Verslaafd aan littekens. *HP/De Tijd*, 10 Mei.

Heumakers, Arnold. 1996. Het tegendeel van een kameleon: Henk van Woerden past in "Tikoës" de semi- autobiografische vorm toe. *De Volkskrant*, 10 Mei.

Hoogervorst, Ingrid. 1996. Tikoës. *De Telegraaf*, 26 April.

Hough, Barrie. 2000. Roman wysig beeld van Tsafendas. *Rapport*, 9 April.

Key, Liza. 1999. *A Question of madness. The Furioses*. S.l.: Key Films,

SABC1 & Faction Films.

Keyser, Gawie. 1998. Apartheidswaan. De Groene Amsterdammer, 9 Desember.

Marais, Jaap. 2000a. Linkse Nederlander en Afrikaanse vertaalster wil Verwoerd die misdadiger en Tsafendas die slagoffer maak! (Deel 1). Die Afrikaner, 5 Mei.

Marais, Jaap. 2000b. Linkse Nederlander en Afrikaanse vertaalster wil Verwoerd die misdadiger en Tsafendas die slagoffer maak! (Deel 2). Die Afrikaner, 12 Mei.

Minh-ha, Trinh T. 1994. Other than myself/my other self. In: Robertson, George; Melinda Mash; Lisa Tickner et al. (reds.). Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement. London & New York: Routledge, 9-26.

Neefjes, Annemiek. 1996. "Dat je één enkel ogenblik zou kunnen beschrijven, dat zou ik willen ": Wat wil de schrijver? 1: Henk van Woerden. Vrij Nederland, 27 April.

O'Connor, Ulick. 1991. Biographers and the Art of Biography. Dublin: Wolfhound.

Paasman, Bert. 1999. Een klein aardrijkje op zichzelf, de multiculturele samenleving en de etnische literatuur. In: Literatuur 16(6): 324-334.

Robbemon, Jan. 1998. De smaak van een glasscherf in de mond. Algemeen Dagblad, 28 November.

Robertson, George; Melinda Mash; Lisa Tickner et al. 1994. As the world turns: introduction. In: Robertson, George; Melinda Mash; Lisa Tickner et al. (reds.). Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement. London & New York: Routledge, 1-6.

Schoeman, B.M. 1975. Die sluipmoord op dr. Verwoerd. Pretoria: Stryders.

Scholtz, J.J.J. 1967. Die moord op dr. Verwoerd. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Sienaert, Marilet. 1999. Africa and Identity in the Art and Writing of Breyten Breytenbach. In: Alternation. International Journal for the Study of Southern African Literatures and Languages 6 (2): 80-89.

Sinfield, Alan. 1998. Gay and after. London: Serpent's Tail.

Van den Blink, Inge. 1994. Henk van Woerden met debuutroman voor Librisprijs... Utrechts Nieuwsblad, 19 April.

Van Woerden, Henk. 1993. Moenie kyk nie. Amsterdam: Nigh & Van Ditmar.

Van Woerden, Henk. 1996. Tikoes. s.l.: Balans.

Van Woerden, Henk. 1998. Een mond vol glas. Amsterdam: Podium.

Van Woerden, Henk. 2000. De dag kent een smalle schaduw. Een levensschets van Ingrid Jonker. In: Jonker, Ingrid. Ik herhaal je, vert. deur Gerrit Komrij. Amsterdam: Podium, 133-218.

Van Woerden, Henk. 2001. Het zalige Niemandland: perifere weemoed en mythomanie bij de literaire beroepsballing. Ongepubliseerde referaat gelewer tydens die Vierde Internasionale SAVN-kongres vir Neerlandistiek te Dikhololo, 9-13 Julie.

Venter, L.S. 2000. Tsafendas-storie nou roman. Beeld, 29 Mei.

Wasserman, Herman. 2000a. Tsafendas se storie is te lank weggesteek, sê Van Woerden. Die Burger, 25 Maart.

Wasserman, Herman. 2000b. Boeiende verhaal uit doofpot gelig. Die Burger, 19 April.

Wicomb, Zoë. 1998. Shame and identity: the case of the coloured in South Africa. In: Attridge, Derek & Rosemary Jolly. (reds.). Writing South Africa. Literature, Apartheid and Democracy, 1970 - 1995, 91-107.

Wijgh, Hanneke. 1994. Nergens is het landschap zo dierlijk als in Zuid-Afrika. Trouw, 28 April.

[\(1\)](#) Hierdie opmerking is gemaak tydens die seminaar "From Iran to Holland to Flanders" wat in April 2001 by die Program vir Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Natal in Durban aangebied is. Die sprekers was Kader Abdolah, Lut de Block en Miriam van hee.

[Elektroniese weergawes
van T.N&A](#)

[Kontaknommers](#)

[Algemeen](#)

[Riglyne vir
outeurs](#)

[Bo](#)

"Ghi selt spreken dese woort": Taalhandelinge en gender in die abel spel van Lanseloet van Denemerken

- Rike Olivier -

Abstract

According to both early and recent critics, the main focus of the *Lanseloet van Denemerken* constitutes misplaced feelings of superiority, based on advantages of social standing, along with variations concerning conceptions of love – "noble" versus "low, sensual", for instance – and cultural reception milieus. Against this background, the article poses the question whether these aspects are indeed of prime concern – and plausible – or whether, essentially, these should not rather be regarded as secondary – or perhaps even invalid – when interpreting that which makes up the unique qualities of the play. The argument put forward suggests one or more shifts in emphasis, vital in validating textual interpretation and merit, and examines the crucial concept "nobility" in respect of speech acts and gender issues, throwing a completely different and enriching light upon the *Lanseloet* as one of the first, rare early feminist Dutch texts.

1. Inleiding

Oor *Lanseloet van Denemerken* [\(1\)](#) (Van Dijk, 1995; Brinkman & Schenkel, 1999; Van der Heijden, 1968) bestaan daar reeds heelwat literatuur – in die eerste plek al omdat dit as profane spel in terme van die Middeleeuse literêr-dramatiese opset as 'n seldsaamheid beskou word.

Nog seldsamer, miskien, is die perspektief op die kombinasie "gender"-Middeleeuse drama-taalhandelinge: waar bestaan daar nóg 'n voorbeeld – en dan so vroeg – van die klassieke "one night stand"?

Vanuit die vroulike standpunt is hierdie teks daarom besonder fassinerend – dis immers verstommend om te kan identifiseer met 'n vrou van so lank gelede: [\(2\)](#) hoe ánders sy die seksuele insident ervaar het as die "minnaar", en die rol wat hy (benewens sy ma) daarin gespeel het, nie net "the morning after" nie, maar nog lank daarna.

Trouens, begin 'n mens jou dan afvra: gaan dit hier nou eintlik om *Lanseloet* – of is Sanderijn die hooffiguur? Wie staan sentraal, wie aan die rand? [\(3\)](#)

Die storie is nie onbekend nie: van Prins Lanseloet se onblusbare begeerte na die skone Sanderijn, sy snobistiese ma se hofdame, (4) van hoe die ma haar nogtans as te "neder" (vs. 183), as "nie goed genoeg nie" beskou het vir haar seun, al is sy "van wapene geboren" (vs. 465), die dogter van 'n "wael geboren scilt- knecht" (5) (vs. 462) aan die hof van die koning van Averne (vs. 463), en met die doel om haar vir goed uit haar seun se lewe uit te kry, hoe sy die fatale "one night stand" (die verleidings- [?] verkrachtings- [?]episode) met Lanseloet reël, hoe Sanderijn na dié afgrondelike vernedering die onbekende invlug, weg van die hof af en die verraad van die ridder-prins, hoe 'n ander ridder, op 'n jagtog uit, haar by 'n fontein in 'n woud kry en dadelik op haar verlief raak, en hoe sy hom die waarheid vertel oor die skande wat sy oorgekom het, en hy desondanks – of juis wééns haar onverskrokke eerlikheid? – van haar sy bruid wil maak, waartoe sy instem. Hoe, intussen, Lanseloet van sy kop af wil raak van spyt en wroeging en verlange en daarom sy "camerlinc" (vs. 543) Reinout agterna stuur op 'n jaarlange soektog na sy verlore beminde, hy haar vind in 'n verre stat in "Afrieka" (vs. 849), "Rawast" (vs. 847), maar as gevolg van haar diep gelukkige huwelik met die nuwe ridder, onverrigtersake terug moet keer en dan, in 'n poging om sy heer van wanhoop te red, juis ironies die teenoorgestelde bewerkstellig wanneer dié oor Sanderijn se geliegde/gewaande dood selfmoord pleeg.

Miskien is dit juis die vraag wat hierbo gestel is, wat sorg dat 'n mens opnuut oor die teks besin, en juis só ontdek dat die ontginning van die rol wat die taalhandelinge in dié literêre teks speel, sulke verrassende nuwe insigte oplewer.

A priori hier duidelik gestel: as daar van taalhandelinge gepraat word, word na laasgenoemde gekyk nie vanuit 'n (suiwer) linguistiese perspektief nie, maar met die klem op die pragmatiese ten opsigte van die sosiale interaksie in die spel: die taaldaad/spraak-/ taalhandeling (speech act), dus nie slegs as die essensie van dramatiese interaksie nie, (6) maar as onlosmaaklik deel van menslike gedrag, (7) onderworpe én mede-konstruerend aan die konvensies van die maatskappy.

2. Aspekte onder die soeklig

Binne die bestek van hierdie artikel word die multidimensionele benadering beliggaam in die titel beperk tot slegs 'n aantal elemente wat voorkeur geniet as uitgangspunte by so 'n ondersoek. Hopelik nie op te vry arbitrêre wyse nie, en hopelik genoegsaam gemik op insiggewende verheldering. Die aandag word daarom vooraf gevestig op dit waarop nié ingegaan gaan word nie: die struktuur van dié dramatiese teks in breedste sin binne die konteks van die dramatiek, die dramatiese diskoers, die konvensies van die genre. Alhoewel wel beklemtoon moet word: die Lanseloet word implisiet benader as behorende tot 'n (literêre) kommunikasieproses – waarvan bloot die Pro- en Epiloog al

eksplisiet getuig. (8)

Hierop word later teruggekom.

Titel

Die titel van die drama stel 'n interessante probleem: Lanseloet van Denemerken... waarom "Lanseloet", nie "Sanderijn" nie? Wat het die dramaturg so laat besluit?

Kan 'n mens die rede(s) uit die teks agterhaal/rekonstrueer? Want die implikasies van 'n titel is konvensioneel vir 'n literêre teks verreikend (ten minste as dit as "geslaagd" geëvalueer word). Wat is dan die verhouding van die titelheld tot die vrou wat so 'n sentrale rol speel? Wat is die laat-Middeleeuse konsep van die vrou – trouens, die vroue, want daar is ook Lanseloet se ma – wat hier weerspieël word? Wat is die aard van die vergryp? Is dit primêr seksueel? Hoe hou dit verband met die "boodskap", met die "exempel" (vs. 930) van die Epiloog? Wat is die boodskap, en natuurlik dan, hoe stel 'n mens die antwoord(e) hierop vas?

Die vrae veronderstel 'n veel wyer perspektivering wat ook die sosiale kontekstualisering van die handeling (en dus gebeure), beliggaam in die teks, behels – vandaar dan juis die fokus, onder andere, op die handeling-in-taal.

Middeleeuse konteks

Die sentrale gebeurtenis waarom alles draai, die "one night stand", verg by voorbaat kennis van die laat-Middeleeuse wêreld en werklikheid met betrekking tot:

- die aard van die samelewing, en, spesifiek, sosiale status;
- die benadering tot seks (toe 'n onbekende term), (9) wat insluit sinlikheid, begeerte, wellus, maagdelikheid, reinheid/kuisheid, gematigdheid/beteueling, verleiding/seduksie, ontmaagding/deflorasie en so meer;
- die bejeëning en posisie van die vrou;
- die bejeëning en posisie van die (ridderlike) man, met integraal deel hiervan daarom die begrippe ridderlikheid, adel, edelheid, (10) gekoppel aan die verantwoordelikheid van man en vrou tot maatskappy en tot mekaar;
- die (Middeleeuse) handeling-in-taal: die woorde wat gespreek word: hoe en wat...

Al hierdie aspekte dan met betrekking tot die spesifieke teks onder bespreking.

Stand, sosiale status: man en vrou

Uitgaande van die veronderstelling dat die Middeleeuse maatskaplike bestel – die feodale, die religieus-sekulêre opset, byvoorbeeld – die leser/toeskouer nie

onbekend is nie, is dit die elemente daarvan wat 'n rol in hierdie teks speel, wat besonder boei.

Eerstens is daar die kwessie van die sosiale hiërargie, dus stand en status – in die Lanseloet met betrekking tot die hoogste – gekoppel aan die houdings, posisies en verhoudings ten opsigte van vrou en (ridderlike) man. Die onmiddellike aanleiding tot die hele treurige (nie tragiese) (11) geskiedenis berus inderdaad, soos al in die Proloog uitgespel (met alle verwagtinge vandien), op eersgenoemde:

Hets van een ridder prinsipael,
Die minde ene joncvrou noyael,
Hovesch van herten ende reine,
Maer si was hem te cleine
Van goede ende oec van gheboert.
Dies was sijn moeder op hem ghestoert,
Dat hi sine minne soe neder droech. (vs. 9-15; kursivering – RO) (12)

Ook Sanderijn sien dit so in:

Ic en ben niet uus ghelijke
Ghi sijt mi te mechtich ende te rijke,
Edel ridder, te sine u wijf. (vs. 75-7; kursivering – RO)
Al en benic niet rike van haven,
Noch gheboren van groten maghen . . . (vs. 101-2; kursivering – RO)

En inderdaad word hierdie standsbewussyn onderskryf in Margaret Wade Labarge se *Women in medieval life* (1986: 46):

"There was a strong feeling throughout medieval society that the status of a wife and her family should match that of her prospective husband"

wat tewens aansluit by die patriargale dimensie wat ook uit die teks blyk, waar die "warande huedere" Sanderijn as sy heer se vrou beskrywe:

Hi heefter af ghemaect sijn vrouwe,
Want si es hem soe ghetrouwe
Ende ghehoersam ende onderdaen . . . (vs. 673-5; kursivering – RO)

Sosiale status, skryf Labarge (1986: 25):

was even more important for a medieval woman than her physical inheritance, for it defined how she would be regarded by others, whom she could marry or what form of religious life she might undertake. Status was determined by birth, for

medieval thinkers firmly believed that royal and noble blood was indeed different from the substance which pulsed in the veins of the bourgeois and the peasants, and it should not be intermingled with that of a lower rank . . . Women shared the status of their family and their husband all the way up and down the social scale, though a married woman was always a step below her husband, for he was her lord and master.

Kan dit egter heeltemal so een-dimensioneel bly staan?

Want in dieselfde asem praat Labarge met oortuiging van die "partnership" (13) tussen man en vrou, sowel in die vroeë as in die later Middeleeue, en van die mag van vroue wat hulle posisie(s) benut het en/of hulle nie aan voorskriftelike omstandighede onderwerp het nie. (14)

Dié aspekte vind weerklank in die Lanseloet. Dit is immers duidelik dat dié drama te make het met twee besondere sterk vroue – van ongelyke "rang", weliswaar, en polêr van mekaar verwyderd wat betref morele integriteit – maar nogtans ewe onversetlik in staat tot onafhanklike denke en daadkragtige optrede, ongeag prekêre situasie of potensieel ramspoedige gevolge vir die self. Hierdie wil blyk uit sowel woordelike as nie-verbale dade. In teenstelling tot moeder en geliefde, slaan Lanseloet dan maar 'n patetiese figuur: nie by magte om sy (bose) moeder teen te gaan, of sy eie drif(te) te beteuel nie, om dus nie sy verwoorde prinsipes en hoë ideale uit te leef deur dit in dade om te sit nie, en nog erger: om nie in finale instansie teenoor homself en ander die blaam te ervaar vir dié onvermoë nie, tot aan die bitter einde, soos blyk uit sy slotmonoloog:

Met rechten roepic "o wi, o wach!"
Over die moeder, die mi droech,
Want haer herte in vrouden loech,
Doen si mi gaf den valschen raet.
O wi der bitterliker daet
Ende der jammerliker moert,
Dat si mi spreken dede die woort,
Daer ic bi verloes dat scone wijf . . . (vs. 906-913; kursivering – RO)

En nog sterker in vs. 522-3:

Ondanc hebbe die moeder mijn,
Dat ic die woorde nie ghesprac! (kursivering – RO)

Baie duidelik blyk hieruit die ouer vrou se mag om haar wil te laat geld: "dat si mi spreken dede die woort". 'n Engelse vertaling gee die handelingsfunksie en - effek hiervan beter weer as in Afrikaans: "she made me say the words", d w s: "doen dit", wat dui op dwang (eerder as die Afrikaans "laat doen" wat as bloot toestemming geïnterpreteer sou kon word). Die uitruil van beloftes ("commissives", 'n term van Searle (1979/1986: viii e.v.), wat neerkom op 'n

ooreenkoms soos verwoord deur die moeder in vs. 226-7 en vs. 236-7, byvoorbeeld, word hier dus deur Lanseloet ervaar, opgeneem en gehoorsaam as 'n bevel ("directive" – Searle, 1979/1986: viii e.v.) – nie iets waaroor hy (saam) kon besluit nie, maar iets wat hy moes uitvoer. Hierin lê dan juis onder andere die tekens van sy dubbele swakheid: hy kan nie nee sê nie en hy kan nie verantwoordelikheid vir sy eie keuses aanvaar nie. Hy faal in dié opsig nie net as mens nie, maar tegelyk as Middeleeuse man van-aansien, as ridderlike heer, soos bevestig deur die betrokke woorde van die moeder:

Wildi doen den wille mijn,
Ic salse u doen hebben tuwen wille (vs. 226-7; kursivering – RO)

en:

Lanseloet, gheloefdijt mi
Bi ridderscape ende bi trouwen? (vs. 236-7; kursivering – RO)

Die "woorde wat hy spreek" in die slotmonoloog getuig onomwonde hiervan in terme van taalhandeling. Wat voorkom as 'n weeklag (vs. 906: "o wi, o wach!"), is in die eerste plek 'n "expressive" wat uiting gee aan sy droefheid, maar tegelyk ook 'n "representative" (Searle, 1979/1986: viii e.v.) in die sin dat hy die verhaal van sy moeder se opstokery-tot-intrige vertel – of eintlik verdraai, dus "flout" (Grice, 1975: 49). Maar dit word baie meer: die weeklag-daad behels ook dade van verwynt (ekspressief), selfbejammering (ekspressief), sêlfbedrog (representatiewe "flouting"), ontduiking (van verantwoordelikheid), wegkruip/skuil (agter ander), verontskuldiging/ontkenning (representatief/ekspressief) en bevestiging van "onskuld" wat almal "flouting" van "commissives" beteken – sy ridderlikheid wat dapperheid vereis, edelheid van inbors en eerlikheid (ook teenoor die self), kom in die gedrang. 'n Ridder lê immers 'n eed af ten opsigte hiervan! En verder, vernameelik: sondebok-soek, dit wil sê: die skuld (lafhartig) op iemand anders pak.

Laasgenoemde is van groot belang, want dis dit wat sorg dat ons held nie 'n tragiese figuur word nie in die Aristoteliaanse sin. Hy kom nie tot insig oor sy eie "fout" nie, naamlik sy gebrek aan wilskrag, en daarmee saam sy waan-opvatting oor die ego: hy dra nie self die skuld vir sy dade nie. Ironies vind daar dus geen onvoorwaardelike tot-selfinsig-kom by hom plaas na sy eie uiting van die aforisme in vs. 269 nie:

"Die meneghe sprect, hi en meines niet!".

Inteendeel.

Sanderijn, daarenteë, die "neder(en) wijf" (vs. 187) tree paradoksaal heeltemal anders uit die prentjie as Lanseloet en sy ma, die sogenaamde "hoës": by haar is daar geen sweem van lieg-en-bedrieg nie. Nugter en realities is sy, sonder die minste teken van self-misleiding of waan-gedrag, soos duidelik blyk sowel Vóór as ná die liederlike strikval. Haar woord en daad is één, haar woorddade

uit en uit "felicitous" (Searle, 1979/1986: 44), wat boekdele spreek oor haar integriteit.

Vergelyk in dié opsig:

(vóór "die nag")

Och edel ridder hoghe gheboren,
Dat en mach nemmermeer gescien.
Al eest dat ic u gerne mach sien,
Ic en ben niet uus ghelijke.
Ghi sijt mi te mechtich ende te rike,
Edel ridder, te sine u wijf.
Daer omme soe moet sijn een blijf,
Al eest dat ic u met herten minne.
Oec en willic gheens mans vriendinne
Sijn, die leeft onder des hemels trone.
Al waer hi een coninc ende spien crone,
Soe en dadic mi niet te cleine. (vs. 72-83)

Neen, edel here, noch benic maeght.
Dies danc ic Gode vanden trone.
Al woudi mi gheven te lone
Dusent merct van goude roet,
Hoghe baroen, edel ghenoot,
Nochtan woudic behouden emmermeer.
Lanseloet, hoghe geboren heer,
Mijn suverheit. Al en benic niet rike van haven
Noch gheboren van groten maghen,
Nochtan meinic mi soe te houden,
Dat ic niet en sal werden gescouden,
Her Lanseloet, enich mans vriendinne.
Maer ic wille gerne gherechte mine
Draghen sonder dorpernie. (vs. 94-107)

Her Lanseloet, hets dicke gheseit:
"Bi lichte geloven es die menege bedrogen."
Dats seker waer en niet ghelogen,
Want hets menech weerf ghesien
Dat vrouwen oneerlijcheit ghescien,
Om dat si mans te verre betrouwen,
Dat hem namaels sere berouwen,
Als die saken waren ghesciet.
Ic en weten op eerde geboren niet,
Dien ic so verre betrouwen soude,
Gincic met hem spelen te woude,
Hi en soude met mi doen sijn gherief. (vs. 124-135)

Her Lanseloet, wi sijn hier te lanc.

Ons mochte iement horen ofte sien,
Want nyders sijn altoes uut om spien,
Hoe si iement mochten te scanden bringen.
Een verrader hadde liever quaet te singhen
Dan goet, want hets sijn nature.
Nu willen wi scheden in corter ure,
Dat hem niement ane ons en stoet. (vs. 148-155; kursivering en
beklemtoning in vetgedrukte letters kom hieronder ter sprake –
RO)

en: (ná "die nag")

(a) sy erken haar "tekortkoming" (goedgelowigheid):

Ay god, die hem crucen liet,
Wat valscher wijf es Lanseloets moeder!
Dies benic nu vele vroeder
Dan ic gisternavont was. (vs. 322-325)

(b) sy neem haar toekoms in eie hande en bepaal dus self haar lotsbestemming
deur die eerste van 'n reeks sober wilsbesluite:

Ic meine dat hi nu nemmermeer
Van mi en weet goet noch quaet.
Ic salt al laten ende gaen mijnder straet
Dolen in vremen lande. . . .
Lanseloet, ghi en siet mi nemmermee: . . .
O Vader, Sone, Heilich Gheest,
Ic bidde u dat ghi bewaert mijn lijf,
Dat ic nemmermeer mans wijf
Werden en moet te minen scanden,
Waer ic come in eneghen lande
Dat ic moet bliven dat ic si. (vs. 338-353; kursivering – RO)

Baie belangrik, bowendien, ten opsigte van dramatiese konvensies en middele
soos dramatiese ironie, blyk nêrens duideliker nie die verband tussen
taalhandeling (soos hier dié van voorneme en verbintenis – "commitment" –
albei "commissives") en handelingsmoment(e) (soos hierdie moment wat weer
herhaal sal word – eintlik: "teenwoordig" sal wees – in Sanderijn se
ontmoeting met die ander, onbekende ridder later in die woud) wat sorg vir die
hegtheid van die spelstruktuur. En daar moet op gewys word dat dié drama
uitblink in hierdie opsig, as gevolg van die ongelooflik dig verweefde netwerk
van sulke momente: pro- en retrospektief, wêreldbeskoulik, en simultaan.
Vergelyk ten opsigte van laasgenoemde, byvoorbeeld, vs. 360-395 en vs. 580-
639 (met die klem op vs. 610-611).

Kriteria vir "hoog"/"laag"

Steeds binne die tekstuele en sosiale konteks, word die antwoord op die vraag

oor en die regverdiging van die titel al hoe duideliker en meer voor die handliggend, deur die hoog/laag- ("hoghe"/"nederen"-) teenstelling 'n stappie verder te neem, naamlik na die kriteria wat hierop betrekking het. En dit raak juis die kern van die spel.

"Van Deenmerken Lanseloet"

– groet(?), ontbied(?), gebied(?) – spreek die prins se moeder hom in vs. 178 aan, die eerste reël waarin sy op die toneel verskyn, en die eerste reël van die enigste gesprek/dialogoos tussen hulle in die hele stuk – ook die heel enigste keer dat hy só aangespreek word, met die woorde in presies dié volgorde: nogal dramaties, dus.

Om dowe neuter kan dit klaarblyklik nie wees nie (as ten minste aanvaar word dat in 'n "goeie drama" niks toevallig is nie), dié ondubbelsinnige klem op sy posisie: as prins van Denemarke. Ook word natuurlik hierdeur duidelik die gesagsverhouding tussen ma en seun bepaal en ten spyte van sy rang. Binne enkele oomblikke gaan sy moeder ook nog met hom raas en hom uitskel vir 'n "vul keytjif" (vs. 206) (ook die enigste keer dat hy so iets genoem word), voor sy ten einde raad oor sy "liefde" vir Sanderijn, haar bose plan met hom deel – letterlik.

Dit is egter lank nie die enigste maal dat sy hoë geboorte so onder die aandag gebring word nie – soos onder andere blyk uit die pas aangehaalde passasies met betrekking tot Sanderijn se standvastigheid (vergelyk die beklemtoning in vetgedrukte letters). Inteendeel, die drama wemel van begin tot einde van diéherhaaldelik, amper al om die ander reël omtrent, soortgelyke aanspreekvorme, en opvallend: hoe groter die verskille tussen Sanderijn en die ridders, byvoorbeeld, hoe groter die eerbied waarmee sy haar tot hulle rig. Weereens, beslis nie sonder grondige redes nie. Want:

(a) soos reeds gesê: so word stand, posisie en ridderskap oor en oor benadruk,

maar ook, ironies juis:

(b) so word Lanseloet se tekortkominge, die mate waarin hy te kort skiet ten opsigte van stand, posisie en ridderskap, óók oor en oor onder die aandag gebring, en omgekeerd, ook dan die voortreflikhede van die ander – ideale – ridder. (15)

Vanuit die taalhandelingsperspektief, hoort die aanspreek van iemand volgens Verschueren (1985: 226-229), tot die mees basiese linguïstiese handelingswerkwoorde ("action verbs"), naamlik "to address", "to direct speech or writing to" . . . "to speak to". As groet, dit wil sê, wanneer die aanspreekvorm, soos in die Lanseloet, ook 'n groetelement bevat, hoort dit egter bowendien tot die sogenaamde "forgotten routines in the area of conversational routines". Sulke taalhandelinge kan geklassifiseer word onder "expressives", daardie taalhandelinge waarvan die illokusionêre funksie 'n

sekere sielkundige toestand, emosie of houding uitdruk (Verschueren, 1985: 186-187):

The centrality of conversational routines in linguistic action is beyond doubt. Without them, conversation would cease to exist. Further, the occurrence of formulaic expressions and politeness formulas appears to be a universal phenomenon . . . Moreover, their importance emerges from the fact that omitting them (e.g. by neglecting to greet a person one knows) or failing to acknowledge them . . . inevitably creates tensions in interpersonal relationships.

Maar: "the production of conversational routines involves a high degree of automaticity" (Verschueren, 1985: 186-187). "Hallo, hoe gaan dit?" en 'n tipiese repliek soos "Nee, kan nie kla nie, dankie, en met jou?" is byvoorbeeld in hoë mate outomaties. Sulke handeling word volgens laasgenoemde uitgevoer ("performed") "more or less unthinkingly . . . [which] diminishes their cognitive salience, which is reflected in the absence of a lexicalisation."

In die *Lanseloet* is daar dus kennelik sprake van 'n doelbewuste ondermyning – Grice se "flouting", nogmaals – van dié "conversational maxims" (gespreksvoorwaardes) wat afgestem is op de-automatisering, hier, deur middel van ironie. Hoe meer dikwels *Lanseloet* aangespreek word in "hoë terme", hoe skerper die ironiese kontras of selfs tweespalt tussen dié taaldade en die werklikheid, die sosiale konteks, wat natuurlik *Lanseloet* se eie optrede insluit. Dit het te make dan met 'n situasie "waar gespreksimplikasies voorkom waar[tydens] gespreksvoorwaardes doelbewus oortree word" (Du Plessis & Van Jaarsveld, 1984: 28). Die funksie hier van dié oortreding, is om die ironie duidelik aan die toeskouer oor te dra. Ook die metafoor, trouens, soos later – en baie belangrik – in die geval van Sanderijn se "licteken", berus op dié tipe oortreding. Intussen is – in kontras hiermee, maar eintlik tegelyk analogies – die manier waarop Sanderijn aangespreek of na verwys word, ewe belangrik: "mijn wijf" (vs. 68, 79, 137, 173, 350, 412...), "(mijn) vrouwe" (vs. 50, 457, 536, 601, 901...), en veral "maghet", (16) sowel vóór as ná "die nag" (vóór: vs. 58, 84, 122...; ná: vs. 386, 396, 464, 482...).

Hierdie aanspreekvorme het allerlei implikasies in terme van seks/liefde, verraad, trou (in albei betekenisse)/ontrou, veral in kombinasie met die adjektiewe wat hulle vergesel: "schoon", "noyael", "hovesch", "rein", "edel", ensovoorts.

Die verskil is egter dat dié aanspreekvorme (met die beskrywings daarby) die "felicity conditions" (Searle, 1979/1986: 44) nie oortree nie, ook nie wanneer sy ná "die nag" steeds aangespreek word as "maget" – soos binnekort sal blyk, alhoewel dit ten opsigte van die onbetwisbare fisiese dimensie van die oortreding daardie nag, inderdaad wel ironiserend funksioneer deur hierop in te werk.

Die Middeleeuse wêreldbeskouing as kern van die spel

Wat van die "adreseer"-taaldaad een van die belangrikstes maak in dié drama, is dat dit waaroor dit eintlik in die Lanseloet gaan, daardeur in die kollig geplaas word, naamlik die aard van edel/adel/edelheid/adellikheid – almal verbonde a priori voorwaardelik aan juis sy ridderskap, dus of en hoe hy voldoen aan die inherente waardes, kriteria, norme van "hoog" (teenoor "laag") ten opsigte van alles wat met ridderlikheid verband hou. In vergelyking óók, dan, met sy teenpool, die toonbeeld van wáre ridderlikheid – die ánder ridder. Laasgenoemde opsétlik naamloos, let wel, omdat hy juis vanweë en deur middel van sy anonimiteit méér word as bloot "karakter" en "uitgebrei" word tot teken, tot simbool.

Van deurslaggewende belang is hier die "woorde wat hy spreek" binne die laat Middeleeuse wêreldbeskoulike konteks van handelingsmomente ten opsigte van die etos van die ridder, dus met betrekking tot

die handeling wat Lanseloet uitvoer, insluitende:
die verbale handeling wat hy uitvoer, "die woorde, di hi sprac..." (vs. 333) én: die afwesigheid daarvan – sy swye, op 'n kardinale tydstop (Vergelyk die prospektiewe vs. 246-249).

Hierdie handeling dan spesifiek gemeet aan die maatskaplike norme wat vir hom in sy tyd geld het ten aansien van sy ridderskap, seks en liefde, wat "daardie nag" gebeur het, hoe hy met Sanderijn gepraat het en daarna geswyg het, én: hoe Sanderijn woorde gebruik (en dan swyg).

Die ridderlike etos

Oor die konsep "ridderskap" ("kighthood"), gekoppel aan "hoofse gedrag"/"hoofsheid" ("chivalry"/"chivalric virtue"), "adel", "edel" ("noble"), skryf Harper-Bill en Harvey in hulle inleiding tot *The ideals and practice of medieval knighthood* (1990: x-xi):

It is generally agreed that the various social, religious and literary strands of the chivalric ethos were woven together in the last third of the twelfth century . . . Chrétien of Troyes advocated that those who were proud to be called knight should be exemplary not only in arms but in their courteous and mutually-respectful attitude towards ladies, and . . . that this equation of gentility and valour was fostered by the expectations of noble female patrons,

veral dan met betrekking tot die ridderlike tradisie van die westerse Europese aristokrasie. In sy artikel oor "the nobility of knight and falcon" in dieselfde teks, sluit Dafydd Evans (1990: 79-94) hierby aan met sy kommentaar op die oud-Franse sleutelwoord gentil, wat sowel die volle sosiale betekenis dra van die oorspronklike denkbeeld "van adellike geboorte"/"aristokraties" as die

"mindere" betekenis "van hoë geboorte". Die onmiddellike en algemene kontekste van die woord dui egter op die begrip "edel" en op die sekondêre sosiale en morele betekenis wat van groter belang is: uitmuntende karakter, goed opgevoed, lojaal, dapper, galant. Gentil suggereer 'n ideale ridder.

Natuurlik het ook die krygsdeugde hiermee gepaard gegaan: waaksaam en gereed wees, waagmoed, heldhaftigheid, vreesloosheid, gebrek aan lafhartigheid en besluiteloosheid of willoosheid, teenoor pligsgetrouheid en gehoorsaamheid. Van deurslaggewende belang was die jong held se gedrag as gevolg van sy opvoeding, primêr sy hoflikheid, wat in die twaalfde eeu behels het dat die gentil ridder hoflike grasia moes bemeester, nie net op die slagveld nie, maar ook juis ten opsigte van die ander uiterste van die hoflike kultuur, naamlik die liefde. Ook die gepastheid van minnaar jeens dame het afgehang van die edelheid/adel van rang en karakter.

Die feit dat ridderlike waardes 'n etiese dimensie impliseer, word deur W.H. Jackson (1990: 101-102) beaam. Die idee dat die dra van wapens adellik, edel en 'n eer was wat verpligtinge opgelê het, was daarom onversoenbaar met sekere vorme van laakbare, sondige gedrag, en ofskoon die oorsprong van ridderlikheid ("chivalry") (17) uiteenlopend is, was die tweede helfte van die twaalfde eeu 'n beslissende periode waarin die verskillende manifestasies daarvan met mekaar verweef geraak het. Ook in Vlaandere, gedurende die baie kort, maar bepalende tydperk tussen 1160 en 1190, toe die verskeidenheid vertakkinge van die ridderlike sisteem geartikuleer is aan die groot prinslike houe soos die van Philips van Elzas (Graaf van Vlaandere), en van Hendrik Plantagenet in die noorde van Frankryk, in Normandië en in Maine.

Uit Z P Zaddy (1990: 159-160) oor die hoofse etiek aan die hand van Chrétien de Troyes, blyk duidelik dat die idee van "the courtly ideal – that is, of cortoisie/courtesy", wat in die Lanseloet herhaaldelik voorkom (byvoorbeeld in vs. 11, 440, 477, 479...) as "hovesch/hoveschelike" (hoofs/hoflik) – 'n hoë premie plaas op "courteous love", sowel fisies (dus seks/ueel) as geestelik:

lovers made a point of being known as courteous, brave, liberal and honourable men. But today [d w s in Chrétien se tyd, die twaalfde eeu], love has become a joke, because men who know nothing of it claim to be in love, but are telling lies; and they make a mockery of love by boasting about it without any right (aangehaal uit Chrétien de Troyes, Yvain, vs. 14-28).

En dat vergrype op dié terrein dus die wese van die ridderlikheid/adel/edel ten diepste aantast, geskied dan juis ook in die Lanseloet.

"Seks" in die Middeleeue

Uit verskeie tekste oor seks (al het die woord, soos reeds gesê, nie toe bestaan nie) en liefde in die Middeleeue (18) weerklank die beskouings van die vroeë en latere kerkvaders (Augustinus, Ambrosius, Hieronimus (Jeroen), Chrisostomus, Aquinas...). Sonder twyfel hoort seks uitsluitlik tot die huwelik,

word maagdelikheid (ook ten aansien van die man) verhef tot die hoogste ideaal, word begeerte en plesier, laat staan wellus, veroordeel, en bestaan daar ongetwyfeld ongelykheid in dié opsigte aangaande gender: waarom, byvoorbeeld, word weduweenskap aanbeveel of opgehemel, terwyl wewenaars gerus maar nog 'n slag vrou kan vat?

Verwonderlik is dit dus nie dat die twee pogings tot verleiding, met die sterk klem op die liggaamlike in die spel (vs. 138, byvoorbeeld, asook vs. 174, 188, 383- 5, 450...), so opvallend teenoor mekaar opgestel word: dié van Lanseloet (vergelyk vs. 68-69, 91-93/443-445 , 116-123, 136-147) word byna woordeliks herhaal in die seduksie-taalhandelinge van die ander ridder wat in die woud op jag is. Laasgenoemde word dan ook letterlik metafories toegepas op Sanderijn as "prooi" – vergelyk vs 366-401, veral vs. 380-388, 396-401; ook vs. 432-435. [\(19\)](#)

Ewe min verbasend, natuurlik, dat Sanderijn haar jeens albei hierteen verset: vergelyk weer vs. 80-83, plus nou ook: "Her ridder, nu laet uw tale sijn. Dies biddic u . . . dat ghi met mi niet en maect u spot" (vs. 446-8).

Natuurlik lê die hoofse norm opgesluit in die reaksie van die ridders onderskeidelik: Lanseloet se "one night stand" teenoor die ander se huweliksaansoek – wat laasgenoemde ten uitvoer bring.

Maar: lê hierin – in die oortreding van die seksuele taboe(s) – die grootste vergryp in die drama?

Miskien moet die "one night stand"-passasie weer 'n slag bekyk word, met die fokus op wat lyk of dit die kerngebeure kan wees, naamlik die deflorasie of ontmaagding van die "reine wif", die aantasting van die lyflike, die liggaamlike ontering, die bring van Sanderijn in Lanseloet se "geweld", vergelyk:

"seldise hebben in uwer ghewelt" (vs. 263)

en

"ende brachte mi in Lanseloets geweld" (vs. 330),

dubbelsinnig duidend op "mag" en "krag" tegelyk. Trouens, of sy verkrag is of oorrompel ("date rape"?!) of "bloot" (!) verlei, kom 'n mens eintlik nooit vir seker te wete nie, maar dit bly relatief onbelangrik, gesien in die lig van die uiteindelijke slotsom.

Immers, die ontmaagding word kennelik deur Sanderijn sélf nie as dié ultieme misdryf beskou nie. Uiteraars insiggewend in dié verband is mos die tot drie maal toe herhaalde "licteken" wat sy uit haar eie uit (byvoorbeeld in vs. 484 e.v.) aanbied, die metaforiese verwoording van haar deflorasie (-geskiedenis), letterlik in terme van die "bloem", één blom uit die "boord", wat van die tak

ge-"steel" is.

En dan nogal deur 'n valk, volgens Evans (1990: 90-93) die
Mideleeusmetaforiese vergestaltung, beliggaming, eweknie van die ridder:
[\(20\)](#)

Nu gawi dan in dese warande,
Her ridder, spreken alluttelkijn,
Ende verstaet die redene mijn;
Dies biddic u, hoghe geboren baroen.
Ane siet desen boem scone ende groen,
Hoe wel dat hi ghebloeyt staet.
Sinen edele roke, hi doer gaet
Al omme desen bogaert al.
Hi staet in soe soeten dal,
Dat hi van rechte bloyen moet.
Hi es soe edel ende soe soet,
Dat hi versiert al desen bogaert.
Quame nu een valcke van hogher aert
Ghevloghen op desen boem ende daelde,
Ende ene bloeme daer af haelde,
Ende daer na nemmermeer neghene,
Noch noit en haelde meer dan ene,
Soudi den boem daer omme haten
Ende te copene daer omme laten?
Dat biddic u, dat ghi mi segt,
Ende die rechte waerheit spreect,
Edel ridder, in hovescher tale. (vs. 484-505; kursivering en
beklemtoneing in vetgedrukte letters kom hieronder ter sprake –
RO)

Dit is ook dadelik duidelik dat die ridder die metafoor verstaan – vergelyk vs.
506-514, en ook die tweede en derde herhalings van die metaforiese gelykenis,
eers deur Sanderijn aan Reinout (vs. 790-817), en later deur Reinout aan
Lanseloet (vs. 862-887). [\(21\)](#)

Verder moet gelet word op die nadruk wat geplaas word op die praat- en
vertel- (taal)handeling wat spesifiek in al drie die passasies (vetgedruk) by die
aanbieding van die "licteken" betrek word, onder andere:

(dat ghi) die rechte waerheit spreect (vs. 504)
ghi selt segghen (vs. 793)
dit seldi segghen (vs. 800, 806, 812, dus tot drie maal toe)
Als ghi hem dese tale ontbind (vs. 815)
Nu hebbic mine woorde gheïnt (vs. 816).

Die relativering van die seksuele oortreding kan myns insiens teruggevoer
word na twee aspekte van die laat-Mideleeuse opvatting oor seks.

Eerstens voer Payer (1993: 195-196, 258) aan dat daar van die twaalfde eeu af 'n wyd verspreide opvatting bestaan het dat heteroseksuele geslagsomgang tussen ongetroude en ander instemmende volwassenes nie ernstig sondig was nie. Ter staving haal hy 'n voorbeeld aan uit Peter de Chanter dat "dom priesters" – priesters net in naam – geglo het dat "simple fornication", dit wil sê, 'n alleenlopende man wat met 'n ongetroude vrou slaap, 'n vergeeflike ("venial") sonde is. Watter menings die Kerk ook al oor seksuele sondes gehuldig het – indien daar inderdaad hoegenaamd van so 'n amptelike sienswyse sprake was in dié tyd – kan volop getuienis gevind word dat dié wat die vraag wel geopper het ten aansien van die vergelykbare erns van sondes, die idee dat seksuele oortredings van die ergstes was, verwerp het.

Tweedens neem (onder andere) Payer (1993: 162-164) ook die menings oor maagdelikheid onder die loep. Hierdie begrip word opgevat as 'n geestestoestand veel eerder as 'n liggaamlike gesteldheid, omdat die wese van maagdelikheid onmiskenbaar geanker is in die wil. Seksuele genot is die kernfaktor of substraat van maagdelikheid, dit wil sê, dit is juis met betrekking tot genot dat vir maagdelikheid gekies word. Die grondbeginsel is die geestelike, vrywillige aard van maagdelikheid wat nie teen of buite die wil om ontnem kan word nie.

Maagdelikheid word daarom nie noodwendig deur verkragting vernietig nie, soos uit Payer (1993: 165) se aanhaling van 'n heilige genaamd Lucy blyk:

"If you force me to be violated unwillingly my chastity will be doubled into a crown".

Met ander woorde: indien "sonde" lê in "plesier" ("concupiscence"), en die maagd geen begeerte na plesier (gehad) het nie, of nie vrywillig daaraan toegee het nie, bly haar maagdelikheid geestelik onaangetas – so verstaan dan Sanderijn dit blykbaar ook. Want hier gaan dit nie om wedersydse toestemming ("mutual consent") nie, maar om skending, oortreding en ontering ("violation").

Wat daarom egter hoegenaamd die laakbare daad nie goedpraat nie, intendeel: die soeklig val in hierdie toneelstuk juis op die ridderlike konteks, die ridderlike waardes wat sou moes geld.

Volgens Zaddy (1990: 162) is daar raakpunte tussen kerkleer en hof, maar wat sekere vraagpunte betref, verskil die hoofse denkwyse radikaal van sowel die feodale as die klerikale standpunt, en is dit vernameklik die geval ten aansien van seksuele kwessies, naamlik rakende die liefde, vroue en die huwelik. 'n Hoogs beduidende kenmerk van cortoisie soos by Chrétien aangetref word, is die klem wat deur die hoofses/howelinge geplaas word op die behoefte aan respek in die liefde, en, by uitstek, op die noodsaaklikheid vir mans om die nodige hoogagting aan die vroue wat hulle liefhet en met wie hulle (daarom) omgaan, te betoon. En alhoewel die belang van die fisiese sy van die liefde ten volle – wat nog te sê met vreugde – deur Chrétien erken word, maak hy dit glashelder dat die liefde meer as dit behels, en dat, buite en behalwe begeerte,

ware liefde/fin' amors sowel toewyding as respek veronderstel. Toewyding word dan geïnterpreteer as 'n gewilligheid om die belange van die geliefde bo eiebelang te stel; respek word voorop gestel in die sin van eerbied vir die wense van die geliefde, 'n ywerige besorgdheid om hoog aangeskrewe te staan na sy of haar mening, en om geen aanleiding tot misnoegdheid te gee nie.

Slotsom: "die woorde die hi [si] sprac..."

Die terugkeer, ten slotte, na "daardie nag" in die teks, maak dit dan moontlik om vas te stel waaroor dit eintlik gegaan het as die seksdaad op sigself dus as sekondêr beskou kan word:

(a: vooraf)

(Die moeder:)

Lanseloet, gheloefdijt mi
Bi ridderscape ende bi trouwen?
Als ghi met Sanderijn der joncfrouwen
Hebt ghedaen al u ghevoech,
Dan seldi segghen: "Ic hebbe uus genoegh,
Sanderijn, ic ben uus nu sat
Ende van herten alsoe mat,
Al haddic 7 baken gheten."
Dies en seldi niet vergheten.
Ghi selt spreken dese woort,
Ende dan seldi rechter voert
U van hare keren al den nacht,
Ende ligghen en slapen soete ende sacht.
Sonder spreken, ende swighen al stille. (vs. 236-249;
kursivering en vetgedrukte gedeelte – RO; laasgenoemde: om
klem te plaas op die ironie van geperverteerde ridderskap.)

(b: agterna)

(Nu heeft si gheweest met hem in die camere) (vs. 322)

(Sanderijn:)

Si [Lanseloets moeder] stont mi ene sterke logene en las,
Dat hi met siecheiden ware bestaen,
Ende bracht mi inden stric ghevaen
Ende heeft mi loghene voer waer getelt
Ende brachte mi in Lanseloets geweld,
Dat mi ewelijc rouwen sal.
Nochtan deert mi boven al
Die woorde, die hi sprac, die ridder vri,
Ende keerde sijn anschijn omme van mi,
Al haddic gheweest een stinckende hont.
Dat hebbic soe vaste in minen gront
Ende doet mijnder herten also seer . . .

Ic bidde gode, dat hi mine scande
Wille decken, die ic nu hebbe ontfaen (vs. 326-343; kursivering
en vetgedrukte gedeelte – RO; laasgenoemde soos hierbo.)

Waarom dit dan gaan? Dat die vernedering, die poging om iemand "af te bring" tot op die laagste vlak, uiteindelik beliggaam is in die táálhandeling, een wat gevolglik opgevat kan word as performatief par excellence in terme van Searle (1969, 1979/1986) se "declarations", soos aangehaal deur Pratt (1977: 80): "to bring about the state of affairs the illocutionary act [in hierdie geval 'n indirekte "act"] refers to". Behalwe: die poging misluk in wese, omdat die handeling van Lanseloet (en sy ma) in finale instansie nie slaag nie. Dit voldoen nie aan die eerste voorwaarde wat daarvoor nodig is nie, naamlik durende mag oor Sanderijn. Sy bly, alles ten spyt, haar "hoë", "rein", "edel" self: "dat ic moet bliven dat ic si" soos sy dit (in vs. 353) uitgedruk het. Die drama het dus as "held" die gefáálde ridder – en die áárd van dié faling is presies waaroor dit gaan. Daarom is die titel – met alle implikasies vandien – inderdaad gepas.

Ook die teenoorgestelde van die growwe woorde – die stilswye van Lanseloet wat daarop volg – word deel hiervan in die stilswye van Sanderijn nadat sy Reinout die "licteken" meegee het: "Ende doen keerdese haer anschijn van mi/ Ende sprac daer na nemmermeere" (vs. 886-7) – 'n direkte weerspieëling, dus, van die vroeëre daad van Lanseloet, maar heel ánders gelaai.

Oor stilte-semantiek ("semantics of silence") sou 'n mens in hierdie verband op sigself trouens nog 'n boek kon skryf: "There is more to silence than the absence of speech. Silence can be golden, deathlike, tomblike, solemn, and even pregnant; but is rarely neutral", skryf Verschueren (1985: 73-121) in 'n hoofstuk onder dié titel, waarin hy uitwei oor hierdie "flouting" -prinsipe of "indirekte" handeling (afhangende van perspektief) wat vrugbare gevolgtrekkings vir die Lanseloet sou oplewer. Maar dit hier voorlopig "daargelaat". Soos ook trouens die insiggewende toepaslike elemente uit 'n teks van Jennifer Coates (1993) oor Women, men and language, én die talle ander taalhandelingsaspekte – die aard van die leuen en die belofte, byvoorbeeld– wat ook hierby te pas kom.

'n Laaste woord: die Epiloog plaas die seël (nie arrogant bedoel nie, maar wel "hoofs") op hierdie interpretasie én op die dramaturg se keuse van die titel vir sy drama: Lanseloet van Denemerken. Die drama gaan inderdaad oor hom, oor die ridder wat die grondreëls van sy (eie, ridderlike) bestaan oortree het en dus die reg verbeur het op dié bestaan.

Maar: Sanderijn staan nie op die kantlyn nie, dog sentraal as die kernvoorwaarde vir Lanseloet se bestaan-as-ridder – wat álles is. Dit is sy wat die toetssteen is vir hoofse gedrag en dus die katalisator van die handeling beliggaam. En drama is per slot van rekening hándeling.

Dit plaas dan die seël ook op die makro-taalhandelingsfunksie van die teks, omdat daar spesifiek verwys word na die verhoogstuk as exempel (vs. 930) wat

aansluit by die spiegel-motief in vs. 904 as Lanseloet uiteindelik darem na Sanderijn verwys as die "spiegel boven alle vrouwen":

Epiloog

(Reinout:)

Ghi heren, vrouwen, wijf ende man,
Nu nemt hier exempel an.
Soe wie dat in trouwen mint,
Als hi sijn lief te wille ghewint,
Spreke hoveschelike daer van.
Want van Deenmerken die edel man,
Bi qualike spreken, bi valschen rade,
Es hi bleven in die scade,
Dat hem coste sijn edel lijf.
Nochtan dat hi dat scone wijf
Minde boven alle die leven.
Bi valschen rade, die hem wert gegeven,
Dat hi sprac messelijke woort,
Wert gherechte minne ghestoert,
Alsoe dat si hem ontginc.
Daer omme radic boven alle dinc
Hoveschelike te sprekene elken man,
Waer hi mach ende waer hi can,
Ende sonderlinghe van allen vrouwen.
Sprect hoveschelike ende mint met trouwen,
Soe moeghdi troest van vrouwen vercrighen. (vs. 929-949;
kursivering en beklemtoning – RO)

Want wat weer en weer benadruk word hier, is die woord, die handeling-in-taal, as essensie van die ridderlike ideaal – ook en veral ten opsigte van die verhouding tot die vrou.

Universiteit van Venda

Bibliografie

Bohler-Muller, N. 2000. Of victims and virgins: seduction law in South Africa. In: *Codicillus* 41(2), October:2-6.

Brinkman, Herman & Schenkel, Janny (reds.). 1999. *Het handschrift-Van Hulthem*, Brussel, Koninklijke Bibliotheek, hs. 15.589-623, F.223R,b,27-F.230R,a9. 2 Bande. Hilversum: Verloren.

Cassell's English-Dutch/Dutch-English Dictionary. 1968. S.v. "schildknaap". London: Cassell.

- Coates, Jennifer. 1993. *Women, men and language*. London: (Longman:) Pearson Education.
- Chrysostom, John, Saint. 1983. *On virginity. Against marriage*, vert. deur E.A.
- Clark & S.R. Shore. Lewiston, NY: E Mellen Press. Cole, Peter & Jerry L Morgan (reds.). 1975. *Syntax and semantics, vol 3: Speech acts*. New York: (Harcourt Brace:) Academic Press.
- Du Plessis, L. T. & G. J. van Jaarsveld. 1984. *Oor narre, grappies en kaal keisers: aspekte van die taalgebruik van die nar in Die keiser*. In: Van Coller, H P & G J. van Jaarsveld, (reds.). *Woorde as dade: taalhandelinge en letterkunde*. Durban: Butterworth, 22-35.
- Evans, Dafydd. 1990. *The nobility of knight and falcon*. In: Harper-Bill, C & R. Harvey (reds.). *The ideals and practice of medieval knighthood, III: papers from the fourth Strawberry Hill conference, 1988*, Woodbridge [England]. Rochester, NY: Boydell Press, 79-94.
- Ford, David Carlton. [1989]1991. *Misogynist or advocate? St John Chrysostom and his views on women*. Ph D. Madison, NJ: Drew University/Ann Arbor, Mich: University Microfilms International.
- Grice, H. P. 1975. *Logic and conversation*. In: Cole, Peter & Jerry L. Morgan (reds.). *Syntax and semantics, vol 3: Speech acts*. New York: (Harcourt Brace Jovanovich:) Academic Press, 41-58.
- Harper-Bill, Christopher and R. Harvey (reds.). 1990. *The ideals and practice of medieval knighthood, III: papers from the fourth Strawberry Hill conference, 1988*. Woodbridge [England]. Rochester, NY: Boydell Press.
- HAT : *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. 1994. S.v. "edel"; "adel". Johannesburg/Kaapstad: Perskor.
- Jackson, W. H. 1990. *Knighthood and the Hohenstaufen imperial court under Frederick Barbarossa (1152-1190)*. In: Harper-Bill, C & R. Harvey (reds.). *The ideals and practice of medieval knighthood, III: papers from the fourth Strawberry Hill conference, 1988*. Woodbridge [England]. Rochester, NY: Boydell Press, 101-120.
- Labarge, Margaret Wade. 1986. *Women in medieval life*. Harmondsworth: Penguin.
- Payer, Pierre J. 1993. *The bridling of desire: views of sex in the later Middle Ages*. Toronto: University of Toronto Press.
- Porter, J. 1979. *The drama of speech acts*. Berkeley: University of California Press.

- Pratt, Mary Louise. 1977. *Toward a speech act theory of literary discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ramakers, B. A. M. 2000. *Woorden en daden: thematiek en dramatiek van "Lanseloet van Denemerken"*. In: *Queeste*, 7(1):51-73.
- Salisbury, Joyce E. (red.). 1991. *Sex in the Middle Ages: a book of essays*. New York: Garland Pub.
- Searle, John R. 1969. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, John R. [1979] 1986. *Expression and meaning: studies in the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Coller, H. P. & G. J. van Jaarsveld (reds.). 1984. *Woorde as dade: taalhandelinge en letterkunde*. Durban: Butterworth. Van Dale groot woordenboek der Nederlandse taal. 1976. S.v. "schildknaap". 's- Gravenhage: Nijhoff.
- Van der Heijden, M. C. A. (red.). 1968. *Hoort wat men u spelen zal: toneelstukken uit de Middeleeuwen*. (Spectrum van de Nederlandse letterkunde, 5) Utrecht/Antwerpen: Prisma.
- Van Dijk, Hans (red.). 1995. *Lanseloet van Denemerken: een abel spel*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van Zyl, Susan. 1982. *Speech Act Theory*. In: Ryan, Rory & Susan van Zyl (reds.). *An introduction to contemporary literary theory*. Johannesburg: Ad Donker, 114-124.
- Verdam, J. 1911. *Middelnederlandsch handwoordenboek*. S.v. "schiltcnecht"; "maget, maecht, meget, meeht". 's-Gravenhage: Nijhoff.
- Verschueren, Jef. 1985. *What people say they do with words*. Norwood, NJ: Ablex (University of Antwerp and Belgian National Fund for Scientific Research).
- Zaddy, Z P. 1990. *The courtly ethic in Chrétien de Troyes*. In: Harper-Bill, C & R. Harvey (reds.). *The ideals and practice of medieval knighthood, III: papers from the fourth Strawberry Hill conference, 1988*. Woodbridge [England]. Rochester, NY: Boydell Press, 159-180.
-

[\(1\)](#) Een abel spel van Lanseloet van Denemerken hoe hi wert minnende ene joncfrouwe die met sijnder moeder diende, ca. 1410 opgeneem in die

handskrif-Van Hulthem.

(2) En in dié opsig moet 'n mens Van der Heijden (1968: 7) gelykgee dat die Lanseloet vir hom lyk na "het dichtst bij de hedendaagse lezer en toeskouer staande spel".

(3) Word daar byvoorbeeld nie ongeveer ewe veel van die teks afgestaan aan haar as aan hom nie?

(4) Nie "kamermeisje" soos Van der Heijden (1968: 15) haar in sy toegevoegde rolverdeling noem nie.

(5) Verdam (1911, s.v. "schiltnecht"): hetzelfde [als] schiltknaap: dienaar van edelen huize van een ridder, die voor zijn wapenrusting en paard zorgt. Van Dale (1976, s.v. "schildknaap"): jongeling die voor een ridder of aanzienlijk krijgsman het schild droeg (buiten de strijd); vervolgens: adellijk jonkman die onder leiding en in dienst van een ridder zijn opleiding tot krijgsman genoot. Cassell [Eng -Ndl – Eng] (1968, s.v. "schildknaap"): squire, shieldbearer, lieutenant (fig).

(6) Vergelyk Susan van Zyl (1982: 124): sy haal Porter aan (1979: 161): "speech action is the soul of verbal drama".

(7) Vergelyk Susan van Zyl (1982: 115): "to say something is also to do something" en: "Searle (1969) suggests that speaking a language must therefore be seen as "engaging in a highly complex form of rule-governed behaviour", and the task of understanding and trying to specify those rules cannot be confined to an examination of sentences alone, but must move into the wider arena of human interaction".

(8) Vergelyk Ramakers (2000: 52): "Prologen en epilogen bepalen in hoga mate wat in dramaturgische termen het receptieperspectief van het spel wordt genoemd".

(9) Middeleeuse (hoofsaaklik Latynse) seksterme (Ford, 1991; Payer, 1993): luxuria: ontug, wellus; libido: sinlike lus; concupiscentia: vleeslike lus, wêreldse begeerte, die onberedeneerde, drif, genot; continentia: kuisheid, onthouding, selfbeheersing; modestia: sedigheid, fatsoenlikheid, eerbaarheid; pudicitia: reinheid, kuisheid, vlekkeloosheid; discretio: diskresie, onderskeidingsvermoë; castitas: kuisheid, suiwerheid; stuprum: skending, ontering, verkragting; raptus: ontvoering-verkragting; aléthés [Gr]: maagdelikheid.

(10) HAT (1994, s.v. "edel"): in die betekenis van "adellik: hoogstaande, op hoë sedelike peil, van die allerbeste, van edele afkoms wees; (s.v. "adel"): "behoort tot die stand van die edeles; van edele aard, edelheid, sedelik verhef, naas hoedanigheid van tot die hoogste stand te behoort", dit wil sê, die stand van die edeles. Belangrik hier is dus ook die hele kwessie van "hoog"/"laag" binne die konteks van die taalhandeling wat mededeling en waarheid oordra:

waarin lê adel eintlik?

(11) In dié opsig verskil die standpunt wat in hierdie artikel ingeneem word (motivering op pp. 5-6, onder andere) radikaal van die van Ramakers (2000: 60), soos blyk uit sy verwysings na die "tragië" van die held: "De schuld ligt bij zijn moeder". Vergelyk ook pp. 52, 53, 56, 68, 71.

(12)

Vergelyk ook vs. 180-183:	Lanseloet, bider maghet Mariën, Dat en can mi verwonderen niet, Dat ghi u selven niet bat en besiet Dat ghi u minne soe neder draeght.
vs.186-187:	Tfi, der scanden dat ghi leeft, Dat ghi sout minnen soe nederen wijf!
vs. 206-209:	Scaemt u der scanden, vul keytijf, Dat ghi soe neder mint, Ende men soe scone joncfrouwen vint Van hoger geboert, van groten geslacht. (Kursivering – RO)

(13) (1986: 2): "Tacitus at the end of the first century AD wrote enthusiastically of the Germans and lauded their attitude towards their women. He reported . . . that [the wife] is to be [her husband's] partner in all his sufferings and adventures, whether at peace or war."

(14) (1986): "Widows often exercised real personal power and influence as independent individuals" (xiii); en ten aansien van hulle "dominance": "Nevertheless, when we observe medieval married couples in their everyday surroundings, there seem to be a suspiciously large number of dominant wives as well as examples of real affection between husband and wife" (xii) en: "(Thus) a dominant wife and mother, who might later serve as regent for a young son, could exercise very real power" (3), om maar enkele voorbeelde te noem.

(15) Hierdie opvatting verskil ook van die van Ramakers (2000: 66-71) wat die ridder bestempel as "burlesk" en "een paljas". Dié beskrywing is nie gegrond op oortuigende tekstuele getuigenis nie en Ramakers se antwoord op die implisiete vraag: waarom is hierdie ridder bereid om met Sanderijn te trou nadat sy hom ingelig het oor die verlies van haar maagdelikheid in die eerste "licteken"? berus eerder op spekulasie. Wat verontagsaam word in sy interpretasie, is die feit dat die ridder se potensieel "opportunistiese" en selfs moontlik bloot seduktiewe uitnodiging in vs. 453-457 (vóór die "licteken"), uiteindelik retrospektief bevestig word as 'n eerbare belofte, gestand gedoen. Vergelyk p. 8-9 hieronder

[\(16\)](#) Verdam (1911, s.v. "Maget, maecht, meget, meecht") :

- [1] maagd, jonkvrouw; iemand van het vrouwelijk geslacht;
prinses
- [2] ongehuwd jonkman
- [3] dienstmaagd, hofdame

[\(17\)](#) Vergelyk ook (Jackson, 1990: 103): "With regard to terminology, the German word ritter, which corresponds to the Latin miles and French chevalier in the sense of "knight", is first documented about 1060x1065, . . . but the word does not become widely used for nobles in vernacular sources until the second half of the twelfth century, and particularly from about 1170 onward."

[\(18\)](#) Byvoorbeeld: Ford (1989), Payer (1993) en Salisbury (1991).

[\(19\)](#) Seduksie/verleiding kan volgens die Romeins-Hollandse reg as volg gedefinieer word, soos aangegee deur Bohler-Muller (2000: 3): "The common law delict of seduction is defined as the extra-marital defloration of a girl with her consent. The positive law stipulates two requirements for an action for seduction to succeed. Firstly, there must be a physical defloration of a girl, and secondly, the defloration must have occurred as a result of the seductive conduct of the man. The manner in which the man seduces the girl is irrelevant". Verder noem sy ook: "the delict of seduction contains an element of "leading astray" (that is) the leading astray of a woman from the "paths of virtue" by deceitful means or otherwise . . . There was thus a presumption of innocence or chastity in respect of the [girl]". Oor die pragmatiese aspek: by 'n taalhandeling is daar 'n spreker en 'n hoorder betrokke. Verschueren (1985: 167-168), in sy hoofstuk oor "The semantics of directing", beskou "to seduce" as 'n direkte "adverbial [which can] be paraphrased as [an] attempt to get [the hearer] to undertake an action from which [the speaker] will profit in some tangible way, i.e. to engage in an activity of "giving" or "granting" in a broad sense". Wat betref "verlei", is "the object of the giving . . . quite specific. In the case of verbials such as [to seduce, Dutch verleiden], the speaker is after the hearer's body".

[\(20\)](#) Die "knight as falcon" is 'n bekende vorm van Middeleeuse beeldspraak: "The medieval nobility admired falcons for their beauty... Thus a handsome knight or nobleman was like a falcon compared with other birds", en die voël vertoon verder al die ander kwaliteite wat ook van 'n ridder verwag word.

[\(21\)](#)

Sanderijn aan Reinout:)	(Reinout aan Lanseloet:)
Reinout, dat sal u ghescien!	Lanseloet, hoge gheboren man,
Ic sal u gheven	Ic sal u segghen principael

prinsepael

Een licteken,
proper ende
noyael.

Een licteken proper ende noyael,

Ghi selt segghen
den ridder vri,

Dat mi gaf die vrouwe reen.

Dat wi stonden,
ic ende hi,

Si seidi mi, dat ghi onder u tween

In enen sconen
groenen bogaert

Stont in enen sconen groenen bogaert,

Ende dat daer
quam van hogher
aer

Ende dat daer quam van hogher aert

Een edel valcke
van hogher
weerde

Een edel valke van groter weerde,

Ende beete neder
op ene gheerde,

Ende beete neder op eene gheerde,

Die scone met
haren bloemen
stoet.

Die scone met haren bloemen stoet.

Dit seldi segghen
den ridder goet

Dit hiet si mi segghen, her ridder goet,

Ende dat die
valke, die daer
quam,

Ende dat die valke, die daer quam,

Ene bloeme van
dier gheerden
nam,

Ene bloeme van dier gheerden nam,

Ende alle die
andere liet hi
staen.

Ende alle die andere liet hi staen.

Sine vlerken
ghinc hi van hem
slaen

Sine vlerke ginc hi doe van hem slaen

Ende vloech
wech met
haesten groet.

Ende vloech wech met haesten groet.

Dit seldi segghen

Dat sei se mi, hoghe gheboren genoet.

den edelen
genoet.

Ende cort soe
quam die valke
daer weder

Ende daer na quam die valke weder

Ende sochte die
geerde op ende
neder,

Ende sochte die gheerde op ende neder,

Maer hi en
mochse vinden
niet.

Maer hi en mochse vinden niet.

Dies doeghde die
valke wel swaer
verdriet,

Dies doghede die valke wel swaer verdriet,

Dat hi die geerde
dus niet en vant.

Dat hi die gheerde niet en vant.

Dit seldi segghen
den coenen
wigant.

Dit licteken, coene wigant,

Hi sal wel
gheloven van
dien,

Gaf mi die vrouwe vri,

Dat ghi mi
ghesproken hebt
ende gesien,

Ende doen keerdese haer anschijn

Als ghi hem dese
tale ontbint.

van mi

Nu hebbic mine
woorde gheïnt.

Ende sprac daer na nemmermeere.

Reinout, god
moet u bewaren!
(vs. 790-817)

(vs. 862-887) (Vergelyk Lanseloet se reaksie:
vs. 888-890, 894-905 – hy ken homself wel
deeglik in die gelykenis.) (Kursivering en
vetgedrukte beklemtoning in albei aanhalings
– RO)

Tydskrif vir Nederlands &
Afrikaans

9de Jaargang, Nommer 2. Desember
2002