

## HOOFSTUK 6

### DIE DODEDANS BY DIE SILBERSTEINS

*Sewe dae by die Silbersteins* is sekerlik een van die mees besproke boeke wat ooit in Afrikaans verskyn het. Die uiteenlopende kommentaar wat dié roman na sy verskyning en met sy bekroning met die Hertzog-prys uitgelok het en wat gewissel het van totale verguising tot die hoogste lof, is reeds in die annale van die Afrikaanse kritiek opgeteken. Genoeg om te sê dat hierdie roman, saam met *Lobola van die lewe* van André P. Brink, 'n keerpunt in die geskiedenis van die Afrikaanse romankuns gebring het.

Die doel van hierdie hoofstuk is om aan te toon hoe die roman aansluit by 'n baie ou karikatuurgenre, om die waarheid te sê, 'n genre wat vanuit die vroeë Middeleeue dateer, naamlik die sogenaamde *Danse Macabre* of *Dans van die Dood*. Voor daar egter hiertoe oorgegaan word, moet enkele algemene aspekte van die karikatuur in *Sewe dae by die Silbersteins* eers kortliks bespreek word, naamlik hoe die karikatuur in diens van die satire gebruik word en hoe die karakters individueel en in groepe tot karikature verteken word.

#### 6.1 Die karikatuur in diens van die satire

'n Mens sou kon sê dat *Sewe dae by die Silbersteins* nog verder van die realisme af wegbeweeg het as *Die mugu*. Grové (Malan 1982:59) sê naamlik: die roman "wil natuurlik geen realistiese werk wees nie: die verhaal is 'n skepping van die verbeelding. Maar...Leroux (het) daarin geslaag om aan hierdie fantasie-wêreld in (sic) tasbare soliditeit te gee.

Ons sien die mense, ons belêef die gesprekke. Die skrywer tower visioene op, maar hulle word konkreet, reël, nagmerrie-agtig helder soms". Die vraag ontstaan waarom die outeur hierdie onwerklike wêreld skep wat tog soveel raakvlakke met die reële het? Grové (Malan 1982:58-59) se siening verteenwoordig die opvatting van die meeste kritici oor die onderwerp: "(T)elkens (word) 'n ander faset van die maatskappy teen die lig gehou, met die gevolg dat die Silbersteinlandgoed gaandeweg 'n mikrokosmos word, 'n felgetekende klein wêreldjie waarin die onskuldige Henry (die paradyskind - Van Eeden) sy weg na geluk moet vind, die geluk soos gesimboliseer in die figuur van Salome... So gesien, bring Leroux se boek 'n allegoriese uitbeelding van die mens in sy gang deur hierdie wêreld, 'n hoogs gekompliseerde wêreld, 'n geordende wêreld, wat as gevolg van die dwaashede van die mensdom telkens dreig om in chaos te versink."

Oor die satiriese aspekte in *Sewe dae by die Silbersteins* is reeds wyd geskryf, byvoorbeeld deur Venter (1973); Lijphart (Britz e.a.1978); Johl (1984) en andere. Genoeg om hier te noem dat daar gewoonlik tussen sogenaamde oppervlaksatire en 'n dieperliggende satiriese laag onderskei word. Venter (1973) se siening in verband met die oppervlaksatire in *Sewe dae by die Silbersteins*, naamlik die bedenklieke moraliteitspel van die moderne tyd en "die bedreigende mag agter dit wat in onmiddellike sin gesatiriseer word", is reeds in hoofstuk 4 van hierdie studie genoem. Hy meen dat die dieperliggende satire in die roman "die mag van die moderne intellektualisme" is. Die (positiewe) intellektuele word deur die satirikus genegatiewer tot die intellektualistiese "deur daarin 'n mag te sien wat 'n sinvolle, gebalanseerde en menswaardige bestaan onmoontlik maak". Satire is nie net 'n ligtelik-spottende bestanddeel van die roman nie, maar vorm in werklikheid 'n grondbeginsel daarvan (Jacobs 1985:115).

Die ironies-satiriese aanslag word dan ook reeds deur die skadeloosstelling, inhoudsopgawe en motto van die roman in die vooruitsig gestel.

Bogenoemde sluit aan by dit wat in hoofstuk 4 oor die karikatuur gesê is, veral die karikatuur as 'n tegniek van die satirikus. Die karikatuur werk op verskillende vlakke om sosiale euwels aan die kaak te stel, maar terselfdertyd is dit betrokke by die proses om die wortels van die chaos wat onder die oënskynlike orde van die oppervlak is, bloot te lê. 'n Norm word aanvanklik binne die roman gestel, maar met die verloop van die roman word die norm afgetakel en verteken tot 'n karikatuur. Dit geld beide die romanruimte en die karakters wat binne hierdie ruimte beweeg.

#### 6.1.1 Die ruimte van Welgevonden

Wanneer Henry Welgevonden aanvanklik saam met Jock verken, val die totale geordendheid van alle aspekte van die landgoed hom op: die enjins wat sonder fout aan die loop gaan en gaan staan om die warm en voos lug uit die huis te pomp, die swembad se water te sirkuleer, ensovoorts. "...'Luister! Hoor jy dit?' Henry hoor in die verte 'n masjien dreun. 'Dis 'n groot dieselenjin wat ligte verskaf. Ons kry elektrisiteit van die stad af, maar dit word aangevul deur ons eie installasie. Welgevonden moet altyd iets hê wat werk. Dis die hart van Welgevonden wat klop. As die enjin ophou, begin 'n ander een. Dit pomp die swembad leeg, reinig die water en vul dit weer. As die pomp gaan staan, werk daar waaiers bokant die plafon om die lug te laat sirkuleer. As dit ophou, begin die bottelary by die kelders en so gaan dit aan'" (p. 12-13). Die orde word ook bespeur in die eenderse uniforms van die werkers, die vragmotors wat almal dieselfde groen geverf is, die stiptelike tydsberekening in die wyse waarop die bottels

gevol en geëtiketteer word, die presiese kleurskeiding van rooi en swart in Brutus, die bul, se haar- en velkleur, selfs die tulpe wat "simmetries tweekleurig verdeel" en 'n "toonbeeld van estetiese noukeurigheid" is (p. 71), asook die ordelike verloop van elke dag se bedrywighede op Welgevonden. Die werksaamhede is ook grootliks gerig op die soeke na perfektheid hetsy in die wyn of die bul.

Die tekens van dreigende chaos is egter van die begin af daar, byvoorbeeld wanneer die leegloop van die swembad nie gesinchroniseer is met die onthaal van die aand nie en die gaste verslae in 'n droë swembad staan; die klein wit kolletjie tussen Brutus se oë wat sy perfektheid skend; asook die tekens van ordeloosheid by die bottelwassery. Chaos breek uiteindelik deur wanneer die geboue in die "naturellelokasie" (p. 92) begin brand, gestig deur Julius Jool. Jock vra by herhaling: "'Is dit die gesig van die bouse?'" (p. 96 -97). Die oënskynlike orde van die wynmakery en alle ander aktiwiteite op die plaas word nou op karikatuuragtige wyse voorgestel as totaal chaoties. Daarna sterf sir Henry en verrotting, skimmel en verval heers oor die eens ordelike en blink Welgevonden. Pottas (1986:29-30) wys daarop dat hierdie degenerasie van Welgevonden in die verloop van die romansiklus voortgaan. In *Een vir Azazel* is die landgoed reeds 'n museum en stigting en in *Die derde oog* is dit 'n gestig waarheen Demosthenes H. de Goede geneem word as hy geestelik ineenstort.

Die werkwyse van die karikaturis spreek duidelik uit bogenoemde. Eers word daar 'n beeld, model of norm geskep wat dan weer met enkele pennehale vernietig word sodat Welgevonden 'n karikatuur van sy eertydse glorie word. Satiriese kommentaar word hierdeur op die oppervlakkige ordelikheid van die samelewing en die geleidelike geestelike dood van sy lede, waarvan Welgevonden beeld is, gelewer. Deur oordrywing en vertekening (tipiese tegnieke

van die karikatuurskepping) word die perfekte masjien, die plaas Welgevonden, vir die leser in perspektief geplaas. Die absolute patroonmatigheid en gladde verloop op die oppervlak word aan die kaak gestel wanneer die orde vergaan en die massas of "series of mobs" soos Kernan dit noem, oorneem (sien hoofstuk 4). Die karikatuur word simbolies van aard, want dit is nie net meer 'n enkele persoon of instansie wat blootgelê word nie, maar die hele hedendaagse menslike bestel.

Die verval van Welgevonden word vanuit Henry se oogpunt beskou. Hy is in die hand van die satirikus die "onskuldige oog", wat waarneem. Omdat hy nog nie kennis van goed en kwaad het nie, oordeel hy nie, maar word die leser deur hom gelei om self die oordeel te vel, om self op verrassende wyse die valse pretensie te erken en tot 'n nuwe beskouing van die werklikheid te kom.

#### 6.1.2 Die karakters wat Welgevonden bevolk en besoek

Benewens die inwoners van Welgevonden, die Silbersteins, asook Henry en J.J., verskyn 'n aantal karakters elke aand op die partytjies, naamlik dr. Johns, regter O'Hara en sir en lady Mandrake. Daarbenewens word elke partytjie deur 'n bepaalde verteenwoordigende groep uit die maatskappy bygewoon wat dan ook die eiesoortige aard van elke funksie weerspieël. Jock sê per geleentheid self vir Henry: "'Onthou, Henry, ons het ons beelde verloor. Daar is geen enkelinge nie. Daar is net die karikatuur van Jock, Salome, al die ander en jousef!'" (p. 53).

In hoofstuk 4 is reeds by wyse van voorbeeld na enkele van hierdie karakters verwys, maar daar kan net weer daarop gewys word dat die karikatuurskepping in dié geval grootliks deur middel van oordrywing, vergelyking en die toeken van dierekenmerke geskied.

#### 6.1.2.1 Henry van Eeden

Henry word allerweë beskou as die hoofkarakter in *Sewe dae by die Silbersteins*, maar omdat hierdie studie spesifiek fokus op karikatuurskepping sal hy nie in besonderhede bespreek word nie, hoewel daar in die tweede deel van die hoofstuk weer telkens na hom verwys sal word. Henry word nooit werklik as 'n karikatuur voorgestel nie, in elk geval nie vir die leser nie. Die feit dat hy telkens verkeerd geklee is vir die partytjies, maak van hom 'n buitestaander, maar hy word nie belaglik in die oë van die leser nie en is daarom nie 'n teiken van die satirikus nie. Soos reeds genoem, is sy waarneming van karakters en gebeure eerder instrumenteel in die hand van die satirikus om karikature van die ander karakters te maak.

#### 6.1.2.2 Jock Silberstein

Jock se grootte, sterkte en magtigheid van gestalte word by herhaling in die roman beklemtoon, soos reeds vroeër in dié studie aangetoon is. Henry merk (p. 52) dat Jock se ledemate, tesame met sy gelaatstrekke, 'n bietjie groter is as die normale en dit strook met sy emosies wat ook die normale grense oorskry.

Na die brand en chaos ondergaan die tekening van Jock egter 'n subtiele verandering. Dit is asof die chaos wat oor Welgevonden losgebars het, ook sy figuur aangevreet het. Henry "kyk na die donker wolke, en tog is daar geen teken van reën nie. Jock Silberstein se fabriek, sy hele plaas, lyk onbeduidend. Enige oomblik kan hulle tot as verkrummel" (p. 95). Wanneer Jock en Henry 'n tweede keer by professor en mev Dreyer se huis aandoen, is Jock verleë voor professor Dreyer en "Henry sien hoe Jock vir die tweede keer in hierdie huis 'n onbeholpe, groot seun word, en skaam-skaam sy verleentheid verberg deur eers op sy een

been en dan op sy ander been te staan terwyl hy sy das regtrek en sy hare betas" (p. 99). Wanneer hy sy magtige, ontledigende kreet in die stoomkamer wil uitskreeu, is daar geen stoom nie; die altyd tydige ete vir die gaste by die huis is nie voorberei nie en geen etensklok word gelui nie. "Jock Silberstein bedwing sy verleentheid met moeite as hy telkens tekens van sy rykdom teenkom, maar geen kos nie" (p. 105). Gedurende die aand se funksie vir die intellektuele is Jock weer "onberispelik geklee" (p. 109), maar die aand eindig nogmaals in chaos wanneer sir Henry midde-in die partytjie te sterwe kom. Die volgende oggend wag Jock vir Henry buitekant, "'n effens verboemelde figuur in sy kakieklere" (p. 118). Hy is ook nie so spraaksaam soos voorheen nie en wanneer hy en Henry afskeid neem van die ou vroutjie en donkerogige meisie wat Henry tot kennis van die erotiese liefde gelei het, sê die vroutjie: "'Nie meer lank nie'... 'dan is Jock Silberstein nie meer baas van sy property nie...Daar is dinge wat Jock Silberstein nie van weet nie. Op 'n goeie dag, voor hy weet waar hy is, dan sal hy jou oupa se orders moet gehoorsaam'" (p. 122).

Met sy laaste verskyning in die roman is Jock weer "groot, elegant en formidabel in sy aandpak: die ongetwyfelde heerser Silberstein" (p. 154). Tog weet die leser nou in retrospek dat Jock nie in staat is om sy ontroue vrou in toom te hou nie; dat sy werksmense hom nie altyd herken nie; maar veral dat hy die onderliggende chaos nie kan beheer nie, ten spyte van die oënskynlike orde en perfektheid op die oppervlak. Is hy die "ongetwyfelde heerser Silberstein" of word hierdie sinsnede ironies aangebied om van Jock slegs 'n karikatuur van die heerser, die groot en sterk gestalte te maak?

Dieselfde werkwyse kan gevolg word ten opsigte van sy filosofiese uitsprake oor goed en kwaad teenoor Henry.



Telkens word hierdie insigte egter deur dr. Johns en regter O'Hara weerspreek en bevraagteken.

#### 6.1.2.3 Mrs Silberstein

Die slank Mrs Silberstein word deur die loop van die boek as redelik oppervlakkig en in 'n sekere sin dekadent voorgestel. Sy is gevul met "intense plesier" as J.J. saam met Henry op die plaas opdaag en dit word gou duidelik dat hy haar minnaar is, al is dit net vir die duur van sy verblyf op die plaas. Sy gee nie werklik om dat Jock van haar verhouding en flirtasie met J.J. bewus is nie en doen lustig mee aan die verskillende partytjies. Sy word as mooi van voorkoms geteken, "'n slank vrou, geklee in 'n swart aandrok versier met silwer 'sequins', haar hals swaanwit, haar borste half ontbloot..." (p. 11). In hoofstuk 4 van hierdie studie is reeds vasgestel dat die karikaturis selde veel tyd en ruimte aan 'n mooi persoon afstaan. Dit is eerder die duidelik minder mooi kenmerke, die "foute" wat die aandag trek en wat beklemtoon word in karikatuurskepping. Tog is die blote herhaling van die byvoeglike naamwoord "slank", telkens wanneer sy ter sprake is, die tipiese werkwyse van oordrywing van die karikaturis en word die toon waarmee sy beskryf word op die oppervlak eerder spottend en afkeurend as vleierend. Sy word meer as een keer met 'n kat vergelyk en vanselfsprekend is haar masker tydens die kostuumparty dié van 'n kat. "'n Kattekop, wat op groteske wyse strook met 'n slank lyf en bene, glimlag in sy gesig - 'n glimlag wat, soos die geel oë, nooit verander nie" (p. 40).

Volgens studies wat die dieper mitologiese, religieuse en allegoriese lae van die roman verken het, word haar karakter onheilspellend boos. Jessurun D'Oliveira (Malan 1982:62) wys op die paradysassosiasies van die roman en sê dat Lilith (die slank Mrs Silberstein) die eerste vrou van



Adam was. Hierdie punt word verder geneem deur Malan (1982:71) wat op Goethe se Faustus-legende wys as mitologeem in die roman. "Die duiwel word deur twee persone verteenwoordig: J.J. wat later die rol van Swartjan op die heksesabbat speel, en Jock. Albei het trouens 'n verbintenis met die demoniese Lilith-figuur, Mrs Silberstein...(v)ergelyk die rol van die Walpurgisnacht, die hekse, die visioen van Lilith wat Faust tydens die heksesabbat kry..." Kannemeyer (1970: 28-32) skryf redelik uitvoerig oor die aspekte in die roman wat Mrs Silberstein vir die leser signaleer as 'n heks. Hy verwys na die wyse waarop sy dans (pp. 20-21) en dan Jock se woorde aan Henry: "'Sy het 'n obsessie om dinge te tel...Sy kan nie huil nie. Sy kan op vyftig maniere die aguilette knoop'" (p. 21). Op p. 20 word dan ook na haar verwys as die "melaatse Mrs Silberstein". Wanneer Jock op die tweede oggend deur die teleskoop vir J.J. en Mrs Silberstein in 'n omhelsing sien, vra hy aan Henry of hy enige kennis van heksery het (p. 28). Daar word twee keer (p. 28 en p. 130) na J.J. se "R.A.F.-moestas" verwys en die tweede keer is dit wanneer hy Swartjan is en sy moestas "behoorlik satanies sy vleuels lig". Verwysings na heksery kom deur die hele boek voor, maar volgens Kannemeyer (1970:30-31) word dit veral bevestig in die wyse waarop Mrs Silberstein dans. Haar dans, teen die draai van die horlosie in, kan gesien word as in die rigting van die dood (ook so in die klassieke mitologie), 'n beweging die onheil in, met ander woorde 'n beweging vanaf orde na chaos. Die katkenmerke waarmee sy by heelparty geleenthede beskryf word en wat reeds vroeër genoem is, is natuurlik in pas met die beeld van die heks. Tydens die heksesabbat word sy ook heks genoem ("...bankettafels ál om die muur, Swart Jan reeds aan die hoof daarvan, en die slank heks met die liefdesmerk aan haar skouer langs sy sy" (p. 133)).

Hoewel die "slank Mrs Silberstein" nie 'n lagwekkende karikatuur word nie, is daar genoeg aanduidings dat haar karakter nie is wat dit op die oppervlak voorgee om te wees nie. Sy word op subtiele en karikatuuragtige wyse as boos aan die kaak gestel.

#### 6.1.2.4 Die hertogin en die Misses Silberstein

Die hertogin en die vaal Misses Silberstein word deurgaans op karikatuuragtige wyse aan die leser voorgehou. "Op 'n hoekstoel, haar arms op haar skoot gevou, sit die lelikste vrou wat Henry al gesien het. 'n Vierkantige ken, versier met 'n swart moesie waaruit 'n enkele haartjie krul, korrel in sy rigting onder die visier van twee ebbehoutogies wat hom waarneem en vir die res van die aand orals volg...Die Alice in Wonderland-hertogin grom iets vanaf haar stoel en hy word voorgestel aan ou mev. Silberstein" (p. 11).

Henry tref die hertogin na die kunstenaarspartytjie in sy kamer aan. "(Hy) vind 'n enorme olifant in sy bed, geklee in 'n katoen-nagrok met 'n kragie om die nek, die slurp wiegend heen en weer soos 'n pendule 'n paar duim van die vloer" (p. 45). Die Misses Silberstein is twee muisagtige vroukjies (p. 11) wat feitlik deurgaans deur middel van verkleinwoordjies beskryf word.

Die hand van die karikaturis, hier deur die toekenning van bepaalde dierekenmerke aan mense, is duidelik. Die hiperboliese beeld van oordrewe grootheid van die hertogin en die verkleinwoordjies om die muisagtigheid van die Misses Silberstein te beklemtoon word voortgesit in **Ballet van die Boere** en is juis meer treffend omdat hulle direk na mekaar geteken word.

"Die hertogin lyk besonder formidabel daar waar sy in haar stoel sit, opgeryg en gegespe in 'n nousluitende, swart

aandrok wat blink van al die perlemoerknopies. Daar is 'n tiara op haar hoof; sy het so pas 'n glasier geleedig en is besig om vieserig 'n sosatie te hanteer toe sy Henry gewaar en meteens ophou met eet. Die twee vaal Misses Silberstein, liefies pienk in aandtabberds, vervul die rol van gasvrouens met dartelende uitgelatenheid wat: nog enetjie, toé, nog enetjie! op die gaste afdwing totdat die bordjies naderhand oortuimel van boerewors, braaivleis, kastaiings en melktert" (p. 56-57).

Die karikatuur wat van die hertogin geteken word, is komies en haar uiterlike verskuil nie dieselfde boosheid as dié van die slank Mrs Silberstein nie. Die Misses Silberstein wat "liefies", "dartelend" en "prettig" geword het met die verloop van die roman, word in die slotgedeeltes van die roman gereduseer tot "twee herfsblaartjies vervaal deur die eerste ryp" (p. 154) en hulle is weer die muisagtige, vaal Misses Silberstein wat Henry by sy aankoms ontmoet het.

'n Mens sou kon sê dat die hertogin en die Misses Silberstein op volgehoue wyse deur die boek op karikatuuragtige wyse voorgestel word en dat die doel daarmee hoofsaaklik komies en satiries van aard is.

#### 6.1.2.5 Dr. Johns en regter O'Hara

Hierdie twee belangrike gaste woon klokslag die partytjies op Welgevonden by. Hulle verskyn deurgaans as 'n paar en daarin skuil reeds iets karikatuuragtigs. Dit is byna of die een nie sonder die ander kan bestaan nie en in hulle hoogs filosofiese gesprekke met Henry is hulle klankborde vir mekaar. Dit is ook belangrik om daarop te let dat hulle selde enige betekenisvolle reaksie van Henry af uitlok. Hulle spreek hom eintlik toe en die opmerking sluit gewoonlik aan by kwessies wat Jock gedurende die oggendwandeling reeds aangeraak het. Die enkele kere dat

Henry wel reageer, ignoreer hulle dit of verstaan hulle hom verkeerd. Hierdie eensydige gesprekke en misverstand tussen gespreksgenote herinner sterk aan die taalmatige karikatuur soos veral Balzac dit ook aangewend het en wat reeds in hoofstuk 4 bespreek is. 'n Enkele voorbeeld illustreer bogenoemde:

"'Luister,' sê dr. Johns. 'Hulle sing die lied van Geestelike Herbewapening, maar elkeen sing dit in sy eie taal.'

'Dit herinner my,' sê regter O'Hara, aan 'n ekumeniese byeenkoms van Protestantse kerke wat ek eenkeer in Leiden bygewoon het. Elkeen sing die gesange in sy eie taal. Soos dr. Johns sê, dis 'n verkwikkende ondervinding. - Eén wêreld in gees verenig.'

'Dit laat mens dink aan die Katolieke Middeleeue,' sê dr. Johns, was dit nie vir die sektariese indeling van die moderne tyd nie. Ek bedoel die,' (terwyl die dansers weer die tablo van integrasie bereik) 'ek bedoel die algehele afwesigheid van nasionalisme, die eenheid van kultuur en geloof.'

'A!' sê regter O'Hara. 'Maar wat is die basis van eenvormigheid hier presies? Kan u dit vir my sê, dr. Johns?' 'Miskien sal meneer Van Eeden...' sê dr. Johns respektvol. 'Maar eers 'n drankie,' sê regter O'Hara. Hulle glasies word gevul met landgoedwyn. Hulle kyk verwagtend na Henry.

Die musiek het meteens opgehou en plek gemaak vir minsame applous terwyl wit tande orals in die lig blink. Henry haal sy skouers op en sê: 'Dis moeilik om te verduidelik.' Regter O'Hara klap hom op die skouer.

'Pragtig! Pragtig! Meneer Van Eeden. U het u vinger op die kernvraag geplaas. Waar en wat is die mite wat hulle verenig? Hoe lyk die aangesig van die nuwe syn?'" (p. 83-84).

In hoofstuk 4 is reeds gewys op dié twee as satiriese eksponente van die moderne intellektualisme en hoe dit veral in hulle hoogdrawende gesprekke (wetenskaplike jargon) aan die kaak gestel word. Kannemeyer (1970:51) meen "(n)aas hulle bydrae tot die parallelismes in enkele hoofstukke is hulle funksie hoofsaaklik om Henry nog meer te verwar met ander standpunte en teorieë."

Hulle en professor Dreyer verteenwoordig elk 'n bepaalde professie en op dié wyse word ook subtiele satiriese kommentaar op hierdie groepe, hulle jargon en eksentrieke opvattings gelewer (sien hoofstuk 4). Op p. 99 staan daar: "Professor Dreyer het 'n eie taal - 'n reeks esoteriese simbole wat alleen sy mede-vakman kan verstaan. Dit het die voordeel dat dit akkuraat, juis en ondubbelsinnig is. Maar daarbuite is hy 'n kind, belas met die cliché's van algemene spraak." Aansluitend hierby volg die volgende passasie wanneer Henry gedurende sy alleenwandeling op die sewende dag vir dr. Johns ontmoet. In die daglig blyk hy amper 'n vreemde wese te wees.

"Henry gewaar 'n mannetjie in 'n kardoebroek, sy oë weggesteek onder 'n pet, sy vel verbleik soos dié van 'n stedeling, sy teenwoordigheid in die veld effens onvanpas soos alle wetenskaplikes wat deur die aard van hulle werk verplig word om die studeerkamer te verlaat" (p. 143-144).

Dr. Johns en regter O'Hara se geleerde intellektuele en filosofiese gesprekke word gerelativeer deur hulle soms lagwekkende, karikatuuragtige uiterlike voorkomste en uitsprake. Wanneer Henry hulle ontmoet tydens die "Dans van die Rykes" word dadelik verneem dat hulle van Bishopscourt is, met ander woorde 'n rykmanswoonbuurt. Satiriese kommentaar skemer reeds deur in die feit dat die buurt se naam drie keer in 'n enkele sin by elke persoon se naam genoem word. Hierdie herhaling is die eerste spore van die

vertekening wat gaan volg. Die outeur se gesigspunt oor die regter se wysheid word oorgedra as Jock vir Henry vra of hy die mense al ken.

"Hy wys na 'n man wat sothede amusant aan sy waarderende gehoor verkondig. 'Regter O'Hara is 'n groot vriend van my. Hy is 'n uitstekende juris, maar, helaas, 'n filistyn. So is hulle almal, my vriende hier, goed in hulle vak en ryk daarby. Dink jy dis 'n skande om ryk te wees? Betwyfel jy hulle integriteit? Het ryk mense geen integriteit nie? Die lewe is nie so eenvoudig nie. Ek sien jy moet ontslae raak van sekere gevestigde idees'" (p. 16).

Hierdie verwysing na "sothede" maak die leser reeds bevooroordeeld vir verdere opmerkings wat die regter maak en dieselfde geld vir dr. Johns. Tydens die kostuumparty ("Kaperjolle van die Kunstenaars") word hulle soos volg beskryf:

"Maar dit duur nie lank nie, of hulle word voorgekeer deur twee ou uile. Twee mae hang rustig oor bikini's, oumansknieknoppe klop teen mekaar, en die bene, ongerep deur enige son, blink wit in die lig" (p. 37).

Hulle beeld word verder afgekraak wanneer hulle erken dat hulle pretensieus is en kunswerke koop sonder enige werklike kennis daarvan, want hulle "betaal in harde munt genoeg vir (hul) gebrek aan voorafkennis". Die beeld van die uile word verder gevoer en wanneer die gesprek juis oor goed en kwaad handel, besef die leser dat die uil soms as beeld van wysheid, maar meer dikwels as beeld van boosheid gebruik word. Wanneer die twee uile vir mekaar kyk (p. 38), lyk hulle "soos twee opgestopte diere in 'n museum". Iets van hierdie valsheid skemer deur wanneer hulle Henry vasgryp as hy Salome wil volg.

"Die twee uile het aan weerskante van Henry besit van hom geneem...Dis duidelik dat die twee uile die gesprek geniet. Hulle koppe is soms dig teen mekaar om beter te praat en te hoor, want die stemme, agter die maskers, is volkome ontliggaam" (p. 39) en op p. 40 nadat Henry hulle verlaat het, gluur vier roerlose glasoë hom agterna. "Stadig keer die oë na mekaar toe en skitter ewe kwaadaardig voort terwyl die filosofiese gesprek gemoedelik hervat word".

Hulle teenwoordigheid by die party met boere as gaste verdedig regter O'Hara soos volg: "'As jy mooi daaraan dink, woon ons in Bishops court eintlik op klein plasies in vergelyking met die gewone erwe..." (p. 57). In hierdie gedeelte stel die regter hulle eintlik in sy eie woorde aan die kaak as deel van die ryk "establishment" en skuil daar inherente satiriese kommentaar deur die outeur in die woorde op p. 80 as daar gepraat word van die "misteriespel van goed en kwaad wat sigself in parodie herhaal in Bishops court...".

Tydens die "Fuga van Geestelike Herbewapening" met 'n mengelmoes van mense van alle kleure, rasse en gelowe, vra dr. Johns weer of Henry verbaas is om hulle daar te sien en dan sê regter O'Hara: "'Maar oorweeg dit goed, is ons van Bishops court nie bekend om ons verligte gewete en liberale denke nie? Siedaar die bande van intellek tussen die universiteit en die esoteriese heuwel, spinnedrade van die gees wat span oor die magiese vallei'" (p. 82). Die satirikus lewer kommentaar hierop wanneer daar gesê word dat dr. Johns "lag met 'n volmaakte stel tande, kunstig geskep in die stadswerkswinkel van sy kollega dr. Koch van Killarney, Bishops court" en die kunsmatigheid en pretensie van hulle bestaan word verder versterk wanneer die leser enkele paragrawe verder moet verneem dat ook regter O'Hara met "'n leë glasioë teen sy kunstande tik" (p. 83). Hulle wêreld word juis gedurende hierdie partytjie vernietig -



"die akademie van hulle wêreld van boeke, wyn en spitsvondigheid blootgestel as die nuwe filistynsheid, hulle self hardvogtiglik geopenbaar as Regs en benede kennis" (p. 87).

'n Mens sou dink dat die twee juis tydens die partytjie vir die intellektueles op hulle stukke sou wees en sou inpas, maar op p. 108 word gesê: "En dan is daar regter O'Hara en dr. Johns - twee effens slordige figure in teenstelling met die kreukellose deftigheid van die intellektueles; beelde van twee wyndrinkende klassisiste verdiep in die humanoria". Dit wil dus lyk of die chaotiese wat intussen 'n vastrapplek op Welgevonden gekry het, ook in dr. Johns en regter O'Hara se voorkoms weerspieël word. Wanneer sir Henry sterf en dr. Johns in sy professionele hoedanigheid moet optree, laat hy hom sonder enige teëspraak deur lady Mandrake keer. "Dr. Johns kyk hulpeloos rond en weet nie wat om te doen nie" (p. 113).

Hulle verontskuldigings waarom hulle ook die heksesabbat bywoon, word as gevolg van die herhaling daarvan nou eintlik reeds belaglik. Beide se verveling met die gebeure en die feit dat die wellustige en bisarre rituele hulle nie raak nie, toon moontlik dat hulle ou en gesoute lede van die steriele orde is waartoe Henry ingelyf moet word.

Aangesien sir Henry en lady Mandrake in die tweede gedeelte van hierdie hoofstuk die kern van die bespreking sal vorm, sal daar nie hier verder op die karikaturisering van hulle karakters ingegaan word nie. J.J., as gesant van die bose, is reeds in die gedeelte oor die slank Mrs Silberstein ter sprake gebring. Genoeg om te sê dat 'n wrokkige Jock (as gevolg van sy vrou se owerspel met J.J.) instrumenteel is om die karikatuur van J.J. te versterk wanneer hy tydens die kostuumbal die masker van 'n eselkop aan hom gee om te dra (p. 41).

#### 6.1.2.6 Die gaste op die partytjies

Botha (Malan en Van Coller 1987:141-152) se opstel oor die aanwesigheid van feeste en optogte in Leroux se oeuvre, dui daarop dat die partytjies op Welgevonden seremonieel en voorskriftelik van aard is. Myns insiens weerspieël hierdie feestelikhede ook die gees van die karnaval deurdat die konvensies telkens verbreek word en die gaste patroonloos uitmekaargaan. Die valse omhulsels word afgestroop om die waarheid bloot te lê. Botha (Malan en Van Coller 1987:151) meen "(i)n die roes van die fees word die ritme van die tyd geopenbaar, herken die deelnemers iets van die 'waarheid', ook aangaande hulself." Die leser ondergaan hierdie suiwering, verheldering en verkry insig "van homself, sy tyd en sy samelewing".

Van die groepe gaste wat die onderskeie partytjies meemaak, word telkens karikature van die geïdealiseerde beeld wat hulle voorhou. Hierdie verbreking van die verwagte norm van wat so 'n groep behoort te wees, word elke keer beklemtoon deur die feit dat Henry sonder uitsondering verkeerd geklee is vir die partytjies (behalwe die laaste aand wanneer al die groepe teenwoordig is en Henry deel word van hulle).

Die rykes se geselskap handel oor "waterskaats, tuna-vis, krieket en Margaret Armstrong-Jones" en hulle eet olywe en aspersies, frikkadelletjies, hoender en kalkoen en drink brandewyn (Welgevonden Special) met per ongeluk Indian Tonic in plaas van soda (p. 17). Satiriese kommentaar word op hulle bestaanswyse gelewer deur die tekening van hulle gebestudeerde informele kleredrag, die belangstelling in rykmansporte, skindernuus oor die adellikes en die pretensie oor die "verkeerde" smaak van die drank wat hulle as eie aan die landgoedbrandewyn toeskryf.

Die kunstenaars se partytjie is die kostuumbal waar al die gaste bikini's dra en maskers in die vorm van dierkoppe. Dit herinner reeds aan een van die oudste karikatuurtegnieke, die toekenning van diere-eienskappe aan mense. Wanneer Henry opdaag "(draai) 'n hele gerei van dieregesigte hulle snoete en glasoë na hom toe: bere, leeus, varke, bokke, akkedisse, koggelmanders, paddas, katte en honde" (p. 36). As Henry by hulle aansluit, in gewone klere val sy andersheid op en "(d)it val Henry by dat hy die enigste andersoortige voorwerp is en hy besef meteens die belaglikheid van die aangesig van normaliteit" (p. 42). Hulle word uitbundiger namate hulle meer van die goedkoop wyn wat hulle saamgebring het, drink. Dit is "'n claret-tipe wat spotgoedkoop per gelling verkoop word in groot glashouers - die handelsmerk van hulle partytjies" (p. 42). Die "eksklusiwiteit" van hulle partytjies word met bogenoemde opmerking belaglik gemaak.

Direkte ouktoriële veroordeling word in die volgende woorde aangetref:

"Hulle dra in hulleself die skuldgevoel ten opsigte van hulle eie versadigde kultuur; die nihilisme voor die ruïnes van hulle verkrummelde gode;...Tussen die verwaarloosde meisies met hulle armoedige bikini's en die sening-taai bene van die mans, tussen almal met die groteske dierekoppe wat hulle gesamentlike masker is, beweeg Henry volkome uitgeslote op soek na Salome" (p. 44).

Hierdie woorde of gesigspunt is nie Henry s'n nie, soos die laaste sin bevestig wanneer van buite af oor Henry se soeke gepraat word. Die gedeelte is moontlik te direk didakties van aard om werklik as satiriese blootstelling beskou te word en die toonaard sluit aan by dié van die Juvenaliaanse satire wat bitter en veroordelend is (sien hoofstuk 2). Die

komiese element is byna totaal afwesig in hierdie satiriese aanval.

Henry trek 'n kakiehemp en -broek, boeredrag vir die boere se partytjie aan en vind die gaste "onberispelik geklee in aandpakke en aandrokke". "Natuurlik! Die boere is die aristokrasie van die land" (p. 56). Kannemeyer (1970:73) meen die titel **Ballet van die boere** "kan gedeeltelik as 'n satire op die gaste van die aand gesien word: terwyl die boere gewoonlik taamlik ru en onverfyn voorkom, is hulle hier in aandrags geklee, wat aan hulle 'n sekere onvanpaste beskaafdheid gee".

"Die boere en vrouens is aan die robuuste kant, met 'n effense stroefheid in hulle houding, gesteun deur hulle deftige drag, wat geen afwyking van hulle standaard duld nie. Nogtans let Henry op dat die Welgevonden-brandewyn vrylik vloei" (p. 57).

Hoewel Henry hier weer die afwyking van die gestelde norm is, is die satiriese kommentaar weer eens nie op hom gerig nie, maar eerder op die pretensieuse norm wat die boere van hulleself geskep het. Die boere as karikature vind verder neerslag as hulle geïnteresseerd en met 'n voorliefde "vir die twisgesprek", maar sonder om "'n woord (te ) begryp" na dr. Johns en regter O'Hara se argumente oor goed en kwaad teenoor Henry luister. "Bokant die swart pakke en die wit hemde blink die gesigte: die strakkes van die boere en die mobieler aansien van die geleerdes van Bishops court... Daar volg 'n stilte en dan antwoord een van die boere, sy lang gelaat tronend oor 'n strikkie: 'Die antwoord is in Job'... 'Kennis dryf mens tot raserny,' sê 'n boer kalm en lug onmiddellik sy opinie wat gebaseer is op geloof en nie op kennis nie" (p. 59-60). Laasgenoemde woorde is ouktorieel en is duidelik satiries omdat dit die boere blootstel as blote karikature van dit wat hulle voorgee om te wees.

Tydens die Fuga van Geestelike Herbewapening stap Henry "die grootste mengelmoes van drag en kleur" binne wat hy hom kan voorstel. Die outeur gebruik die beeld van monde, lippe en tande om hierdie verskeidenheid te teken en sluit juis daarmee nou aan by die tipiese tegniek van die karikatuurskilder, naamlik om 'n enkele gelaatstrek, dikwels die mond, neus of oë, te oorbeklemtoon en daardeur die vertekening te skep.

"...En almal is so vriendelik dat hulle kan bars. Mense met tande: vals en natuurlik; wittes met robyne; wittes en geles; wittes en twee donker gate waar die voorstes met opset makeer. Vriendskap oweral wat gryns ten dode: tande tot die dood toe; gapings van hartstog; grafstene van seks, godsdiens en goeie wil. Mense met dik lippe wat opkrul soos wellustelinge s'n; mense met dun lippe wat oopgaan en hulle koudheid verdubbel; mense met spoeg tussen hulle tande en lippe wat liefde slurp; mense berekend ten goede, kom wat wil; mense met tande skaamteloos ontbloot - ekshibisionisme van die hart; schmaltz met tandvleis en tande triomfantlik oor die kleurskeidslyn. Die goeie God is ons Makker: Sy tande gryns oor die horison soos 'n yslike gebou. Tande van begrip, van liefde, van deernis, van swakheid, van yster, van silwervulsels, van Dada-papier, van verlange. Tande in die rondawel van Welgevonden; van die Republiek van Suid-Afrika; van Jesus Christus wat ons almal liefhet. Tande, tande, tande en tande tot alles saai word tande, tande, tande tot alles wegsterf in verydeling want ons soek MOED en STAALKRAG en GELOOF en SELFOPOFFERING en dis meer as tande, tande, tande..." (p. 82).

Die gedeelte waar die tuinier die albino se toespraak onderbreek, herinner aan die karikatuur in dialoog wat in hoofstuk 4 bespreek is. Die tuinier verwoord die enkeling se strewe, 'n basiese strewe, terwyl die albino voortgaan met die pretensieuse spel van die rykes. "Beide die tuinier

en die albino, aangedryf deur die drang tot uiting, worstel na vore en stel mekaar skaakmat, hulle hande en arms beurend ineengevleg.

Dan begin hulle gelyk praat.

Die tuinier: Al wat ek vra, is 'n reg om te werk en te doen...

Die albino: "n Heuglike oomblik vir Henry en Salome Silberstein...

Die tuinier: Om 'n bydrae te lewer met die masjien...

Die albino: Ons sal hulle nie op hulle goeie hoedanighede wys nie, maar hulle vra om te let op hulle vriende...

Die tuinier: En daardie kennis te gebruik in die taak waarop elkeen geregtig is...

Die albino: Om hulle harte en gemoedere oop te hou...

Die tuinier: Met kennis en met die masjien alles te ontlead...

Die albino: En bewus te word van hulle vriende" (p. 91).

Die volgende partytjie behoort aan die intellektueles en ook hulle word karikature in die hand van die satirikus as hulle aanvanklike deftige voorkoms verteken word. "Die mans is almal geklee in swart pakke, wit hemde en silwer dasse. Daar is 'n sysakdoek vir voorkomste, 'n skoon sakdoek vir tuberkulose, 'n pèrel vir dasspelde, fyn leerskoene vir swart sykouse. Kristalkelkies met Mmmmmmmmm! Welgevonden Claret 1944 word gehou in beenwit hande, lossies, met waardering - om by herhaling gevul te word want 'n heer kan sy drank bemeester...En die vrouens. Lank, slank, donker met skerp oë waarin daar geen resonans is nie - oë wat basiliskagtig styf is van kennis en deur duisende prisma's duisende waarnemings maak. Sekslose maar seksvrye modelfigure uit *Vogue* en *Harper's*, met lang bene, nou

heupies en borsies wat alleen dwergies kan voed" (p. 107-108).

Hulle veronderstelde meerdere kennis word in die aard van hulle gesprekke onthul. "Die arme Republiek! En hulle glimlag. Die arme Republiek wat onder die illusie verkeer dat die Allerhoogste hom goedgesind is. Dis nie 'n enkele volk wat tel nie, maar volke. Dis nie 'n enkele siel nie, maar siele. Daar moet geleer word om groot te dink" (p. 111).

Maar dan word hulle ontmasker, want "... 'n rukkie later (Dionysus loer uit elke bottel) begin die partytjie verander. Eers is daar geen sigbare tekens nie, maar langzaam begin die wingerdblare roer en buig die spiere van die ekstatiiese god. Die eerste aanduidings is dat alle opinies geduld word; die tirannie van kennis is verby. Die meisies word warm; stadig, stadig raak die Diorlywe lossen, weerloos rafel hulle af. Iets gaan met die swart pakke en silwer dasses verkeerd; die enige rokke verlep, en Welgevonden dreun soos van ouds... Die dronkenskap neem toe onder die intellektueles, behalwe onder die geestelikes, want hulle het 'n dronkenskap van hulle eie. Alles word almal vergewe. Daar is geen uitspattigheid nie; elkeen is volkome korrek: die verval is slegs in die gedagtes wat vry word en geen dialektiese perke ken nie" (p. 111).

As sir Henry sterf, het hulle egter geen raad nie. "Die intellektuele het intussen nadergestaan en beskou die toneel sonder paniek maar, ewe as dr. Johns, sonder raad" (p. 113).

Die gaste wat die heksesabbat bywoon, word nie gedefinieer as behorende tot 'n bepaalde groep nie. Vanweë hulle halwe naaktheid is die gaste moeilik kenbaar.



"Dis vir Henry asof hy telkens iemand herken wat hy op die verskillende partytjies gesien het" (p. 131). Die direkte ouktoriële veroordeling van die aanwesiges skaal die karikaturisering in hierdie gedeelte af.

"Môre sal Swart Jan, nadat hy tevergeefs, self en deur almal, deur al die handelingte gegaan het, en vir die soveelste keer besef het dat alles verniet is - dat alles bloot 'n travestie is, dat hy homself nooit kan voortplant nie, dat sy vrug verkrummel is, dat sy venyn beperk is tot die daad en die draers van die daad - môre sal hy hulle oorlaat aan hulleself sodat hulle kan ly soos hy gely het en sal hy die boosaardigheid, wat volg op frustrasie, aan hulle laat: geraffineerde siektes van die gees, obsessies, psigoses - die enigste kinders van sy omgang" (p. 136).

Die laaste aand is daar agthonderd gaste teenwoordig en hulle geniet die vonkelende Cuvée: "regters, advokate, dokters, doktors, gesiene boere, kunstenaars, intellektuele, gekeurde gekleurdes en lede van die Welgevonden-personeel" (p.154). Elkeen van hierdie groepe het onder die vergrootglas deurgeloop en is deur middel van karikatuurskepping satiries blootgelê as pretensieus en kunsmatig. Hulle word lagwekkend voorgestel en die leser word subtiel gelei om 'n negatiewe oordeel oor hulle te vel. Omdat hulle die verskillende groepe in die samelewing verteenwoordig, word die oordeel universeel van aard en word die hedendaagse Mens in die algemeen as bedenklik voorgestel.

## 6.2 Die Dans van die Dood

Vervolgens sal daar na die sogenaamde Dans van die Dood of die *Danse Macabre* as 'n oorspronklike model gekyk word waarby Leroux ook in *Sewe dae by die Silbersteins* aansluit. (In hoofstuk 2 is reeds kortliks na die Dans van die Dood

verwys in die verkenning van die historiese ontwikkeling van die karikatuur.) Malan (1982:67) merk tereg op: "Dié altyd enigmatiese roman kan bepaald nie met behulp van die ontleding van enige enkele mito-religieuse dieptestruktuur hokgeslaan word nie. 'n Grotesk-komiese fantasie is dit byvoorbeeld ook wel; 'n satiresse ontluisteringsroman met trekke van die burleske wat meermale tot blote travestie degenerereer" en op p. 72: "Bykans al die belangrikste manifestasies van die daemoniese in die sin van half-goddelike magte word aangetref: die seksuele, ontug, onreinheid, die nag, die vrou, pes, dood, ens. Al die daemoniese elemente wat 'n vloed vorm en Henry soos die 'onafwendbare noodlot' (p. 155) meesleur, versterk die allegoriese element dermate dat die roman inderdaad as 'n volwaardige allegorie beskou kan word" (my beklemtoning). Dit is juis die aanwesigheid van die talle verwysings na die "dood" wat vervolgens verhelder sal word.

Die **Dans van die Dood** bestaan volgens meeste bronne reeds vanaf die vroeë Middeleeue en word in talle kunsvorme, beeldend en literêr, aangetref. Anders as in die geval van die ridderverhale en **Die mugu** sal hier nie gekyk word hoe Leroux 'n bepaalde model verteken tot karikatuur nie, maar eerder hoe hy aansluit by 'n tradisie wat reeds die elemente en tegnieke van die karikatuur bevat. Daar kan nou reeds gesê word dat hy, soos met ander tekste, die ou gegewe sal volg, maar dit terselfertyd sal transponeer na 'n moderne tyd en gemeenskap, "waardeur hy dit inskakel by die mikrokosmiese aktualiteit van die hele roman" (Kannemeyer 1970:71).

### 6.2.1 Oorsprong en ontwikkeling van die Dodedans

Om die oorsprong van die **Dans van die Dood** na te speur, is geen maklike taak nie. Goodwin (1988:73) stel dit soos volg: "The scholarship on, and editions of, the dance of

death cover a wide range, from researched treatises and fine facsimiles to journal articles and inexpensive copies, often inaccurate, of versions by Holbein, Merian and Manual." Sy (1988:72) wys daarop dat vroeë studies, byna sonder uitsondering, die Dodedans as 'n uiting van die populêre of volksmentaliteit behandel en dit voorhou as 'n voorbeeld van middeleeuse volkskultuur. "The motif inspires a nostalgia for certain aspects of medieval culture, whether real or imagined; its religious faith, its naive belief in the numinous, the authenticity of its arts...As a motif embodying temporal liminality, the dance of death held imaginative appeal for scholars: the grinning corpse becomes the agent of collective memory, bringing the past to us."

Omdat dit nie moontlik is om in hierdie studie die wye verskeidenheid teorieë oor die ontstaan en vroeë voorbeelde van die Dodedans, hetsy as muurfresko's, skilderye of literêre geskrifte weer te gee nie, sal 'n bondige oorsig van die ontwikkeling en betekenis daarvan gegee word.

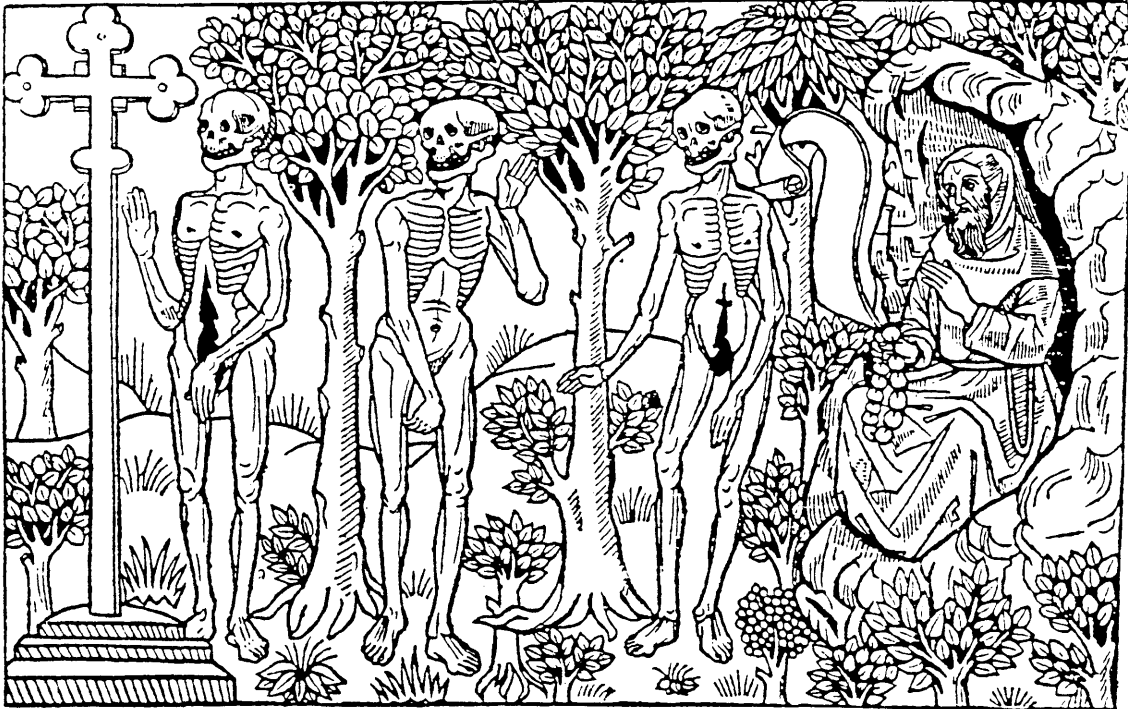
Woordeboeke dui die oorsprong van die **Dans van die Dood** aan as die 12de eeu, terwyl die naam sedert die tweede helfte van die 14de eeu beslag gekry het. In die **Grote Winkler Prins** ensiklopedie (Staal 1968:456) word gesê dit dui op "de naam van een sedert de tweede helft der 14de eeu in literatuur en beeldende kunst voorkomende symbolische voorstelling van de macht van de dood over het menselijk geslacht, waarbij een in de loop der tijden steeds toenemend aantal personen een reidans vormt, met figuren die de dood verbeelden, aanvankelijk als een gevild kadaver, sinds het einde der 15de eeuw meer en meer als een geraamte voorgesteld. De grondgedachte is het onafwendbare en onberekenbare van de dood; de grondstemming de **contemptus mundi**, het verwerpen der wereld".

Kurtz (1975:9 e.v.) wys egter op voorlopers van die Dodedans en hoewel almal nie hier bespreek kan word nie, word daar op enkele interessante voorbeelde gewys, byvoorbeeld die *Dialogues* van Lucianus. Die Dialoë van die Dooies wat reeds in die tweede eeu NC geskryf is, is 'n satire oor die menslike bestaan en samelewing. "Man's vanity and love for earthly things are assailed by Diogenes, Charon, Hermes and Menippus." Diogenes spot die sterwende rykes en Charon en Hermes begelei die dooies na Charon se boot om hulle oor die Styx te laat vaar, die doderyk binne. Die optog na die boot en die uitsprake van die dooies kom ooreen met latere weergaws van die Dodedans, en die makabere humor van die latere Dodedans is ook reeds hier aanwesig, veral in die figuur van Menippus wat die volgende woorde uiter wanneer beroemde dooies aan hom uitgewys word: "I see nothing but bones and skulls with not a scrap of flesh on them - the most of them alike" (Kurtz 1975: 9-10). Die tema van die Dood as die groot gelykmaker is reeds van vroeg af aanwesig. In *De Contemptu Mundi* wat aan die heilige Bernard (1090-1153) toegeskryf word, word "the transitoriness of earthly life, the vanity of man, the certainty of death and a return to ashes...with the admonition to despise the world and live for the future" (p. 11) beklemtoon. 'n Besondere gedig van die 12de eeu (tussen 1193 en 1197) *Les Vers de la Mort*, deur 'n monnik Hélinant van Froidmont, kan volgens Kurtz (1975:12) as 'n waarskynlike direkte voorganger van die *Danse Macabre* beskou word. "'Death', in an abstract form, is exhorted to visit different places and individuals in order to warn people that they must die, so that they may prepare for it by changing their mode of living."

Van die oudste bewaarde manuskripte wat as voorlopers van die Dodedans beskou kan word, is die *Vado Mori*-gedigte die belangrikste. Dit is monoloë waarin elke strofe begin en eindig met die woorde: "Je vais mourir". 'n Verdere vroeë

voorloper was die sogenaamde Legende van die drie Dooies en die drie Lewendes (Le Dit des Trois Mors et des Trois Vifs). Hierdie geïllustreerde "macabre"-gedigte was 'n dialoog tussen die dooies en die lewendes. Die lewendes het egter na 'n vermanende preek deur die dooies na die daaglikse wêreld teruggekeer (Kurtz 1975:16-17) (figuur 6.1). Dit stem ooreen met die Grote Winkler Prins (Staal 1968:456) se opvatting dat die oudste vorm van die doodsfiguur in die Dodedans dié van 'n dooie is wat 'n lewende kom weghaal. Hierdie doodsvoorstelling ontspruit uit die oorspronklike Arabiese spreuke van die dooies aan die lewendes en daaruit het die legende van die drie dooies en die drie lewendes ontwikkel. Die reidans van die figure vind daarenteen hulle oorsprong in 'n Oudgermaanse volksgeloof dat die dooies snags in die kerkhof dans en poog om die lewendes in hulle dans te betrek.





*Figuur 6.1 Die drie lewendes en die drie dooies (1485).  
Houtsneewerk deur Guy Marchant (Eichenberg 1983:15).*

Volgens die **Grote Winkler Prins** (Staal 1968:456) is die literêre dodedanse oer as die geskilderde of gebeeldhoude werk. "De oudst bekende, thans verloren, literaire bewerking is die welke Jehan Le Feune voor eigen getuigenis vóór 1376 vervaardigde, vermoedelijk het libretto van een vertoning, die het midden hield tussen pantomime en drama." Die ensiklopedie verskaf verdere voorbeelde van skilderye en beeldhouwerke.

Dit is in hierdie stadium noodsaaklik om na die oorsprong en betekenis van die woord "macabre" (makaber) te kyk. Kurtz (1975:1) verwys na Maupertuis, 'n filosoof, wat tydens 'n besoek aan die ossuarium (beenhuis) van die Cordeliers van Toulouse gevra is waarom die dooies, die skelette, lag. "Hulle lag waarskynlik vir ons, die



lewendes", was sy antwoord. "This application of a comic touch to tenants of the cemetery, the combination of the gruesome and the grotesque - the phenomenon of grim humor - is expressed by the adjective 'macabre'." Hoewel die woord aanvanklik net in die koppeling **Danse Macabre** gebruik is, is dit sedert die Romantiek vryelik gebruik om "une impression où se mélangent le funèbre et le grotesque" weer te gee (Gaston Paris soos aangehaal deur Kurtz (1975:1)). In die **Encyclopedia Britannica** (1968:42) word dit soos volg gedefinieer: "Macabre, a term applied to a certain type of artistic or literary composition characterized by a grim and ghostly humour with an insistence on the details and the trappings of death." Kurtz (1975:21-22) wys op die feit dat daar ook die moontlikheid bestaan dat "Macabré" 'n naam was van 'n digter of dat dit uit Hebreeus ("Macabé" - the flesh leaves the bones) of Arabies ("maqàbir" meervoud van "maqbara" wat "graf" beteken) kon ontstaan het. Die laaste moontlikheid kom aanstons weer ter sprake.

Frankryk word allerweë as die stamland van die Dodedans beskou, ook moontlik omdat die Franse term "**Danse Macabre**" die aanvaarde term vir die Dodedans geword het. Van die vroegste voorbeelde van die Dodedans word in Frankryk aangetref, byvoorbeeld op die muur van die Begraafplaas van die Onskuldiges in Parys (1425). Die vraag ontstaan hoe die Dodedans juis daar beland het. Enklaar (1950:126-128) huldig 'n interessante en aanvaarbare opvatting dat die Franse woord "danse macabre" 'n Arabiese oorsprong het, en afgelei is van die Arabiese "tanz-d-makabiriz" wat verwys na religieuse danse wat in begraafplase uitgevoer is. In Spanje was die Arabiese of Moorse invloed baie sterk en die "tans-d-makabiri" was vermoedelik daar bekend. Tydens die Honderdjarige Oorlog tussen Engeland en Frankryk het daar in die sestigerjare van die 14de eeu 'n Kastiliaanse troonopvolgingstryd gewoed tussen Pedro die Wrede en sy buite-egtelike broer Enrique de Trastamare. Tydens 'n



momentele wapenstilstand is werklose Franse troepe na Kastilië gestuur om die orde te handhaaf en daar het die Franse moontlik kennis gemaak met die "tanz-d-makabiri" wat in Frankryk die "danse macabre" geword het. Europa is in dié tyd geteister deur die Swart Dood (Pes) en die Honderdjarige Oorlog en volgens bewering is drie-vyfdes van die Europese bevolking in hierdie eeu uitgewis. Die dood was in hierdie tyd 'n wrede werklikheid en die Middeleeuse mens in die veertiende eeu het daagliks daarmee saam-geleef.

Die belangrike rol wat die Swart Dood in die ontwikkeling van die Dodedans gespeel het, word ook bevestig deur Kurtz (1975:16) se siening: "The plagues are frequently cited as inspirational sources of the Dances of Death..." en hy voeg die volgende interessante opmerking by (met die oog op **Sewe dae by die Silbersteins**): "The 'sabbat' has also been associated with the Dances of Death. In the XIth century already, the really diabolical 'sabbat' is prevalent, those great nocturnal seances in outlying places in which men, women and children, invoking the demons, devoted themselves to Satan body and soul. The famous 'ronde' (sic) of the 'sabbat' always followed the banquet - a weird, wild dance that is likewise a possible suggestion for the Dance of Death."

Die essensiële filosofiese idees wat in die **Dans van die Dood** opgeneem is, was reeds vanaf die vroegste weergawes aanwesig. "They stress the omnipotence of death, its coming at unexpected time, its equalizing power, its lack of respect for the strong and the weak, the wealthy and the poor, the powerful and the serf" (Kurtz 1975:21).

Stoett (1893:4-5) wys daarop dat Holbein se reeks tekeninge met die Dodedans as tema gedurende die sestiende eeu werklike bekendheid en "vermaardheid" aan die Dodedans

gegee het. "Bij Holbein vinden wij geen rei van springende skeletten en levende personen, die hand aan hand moeten dansen naar het pijpen van den dood, doch afzonderlijke groepen, terwijl de dood niet dansen wordt voorgesteld, doch overal op verschillende wijze optreedt" (figuur 6.2-6.4).



*Figuur 6.2 Der Hertzog deur Holbein (Goodwin 1988).*



*Figuur 6.3 Die Nonne deur Holbein (Goodwin 1988).*



*Figuur 6.4 Der Kaufmann deur Holbein (Goodwin 1988).*

### 6.2.2 Die samestelling van die Dodedans

In aansluiting by wat reeds genoem is, is dit duidelik dat die Dodedans verband hou met die middeleeuse siening dat die Dood 'n danser of 'n musikant is wat die lewendes, ongeag van status, die een na die ander tot 'n dans uitnooi (figuur 6.5). Goodwin (1988) wys deur die loop van haar werk op die Dood wat as vioolspeler, tromspeler, perderuiter, oeser of walser voorgestel word. Ander simbole wat dikwels met die Dood geassosieer word, is die uurglas, die sekel, die masker, die drumpel en die vrou van losse sedes.



*Figuur 6.5 'n Houtsneewerk deur Pleydenwurff gebaseer op Schedel se Weltchronick (1493) (Eichenberg 1983:21).*

Volgens Goodwin (1988:41) word die metafoor van die drumpel in literêre werke veral oorgedra deur die dialoogvorm. "The dialogue as a form connotes the multiplicity of voices Bakhtin has trained us to value and to associate with a vital community of readers...But the medieval dialogue is generally not dialectical; it is a genre in which two voices belie the essential unity of their discourse. As in

the dialogues between self and soul, in the dance of death we do not look to the two speakers for the most truly oppositional binaries: death is one mask worn by the persona whose other masks run the gamut of the social hierarchy." Selfs wanneer die lewende oënskynlik met die Dood argumenteer (dit gebeur nie dikwels nie), is die dialoog nie werklik 'n samespraak nie. "It is one of the few *sine qua non* of the motif that the living have no autonomy once they have entered the dance." Die aanwesigheid van twee entiteite wat met mekaar in dialoog kan tree, genereer egter verbaal 'n ruimte vir die drumpel tussen lewe en dood, 'n lokus vir die dans (Goodwin 1988:42). (In visuele weergawes is die figuur van die Dood dikwels in 'n boog of by die ingange van begraafplase aangebring wat die idee van die drumpel wat oorgesteek moet word, versterk.) Nog 'n voorbeeld van 'n subtiële drumpel is die spiraal of die draaikolk wat as komposisionele element gebruik word. "In image after image Holbein repeats the basic structure of the vortex, its center usually laden with special significance. A man clutches the Queen's arm as Death seizes her hand, with all movement spiralling out from their locked arms" (Goodwin 1988:44) (figuur 6.6).



*Figuur 6.6 Die Koningin deur Holbein (Goodwin 1988).*



Die skeletagtige figure (met musiekinstrument, of pyl en boog, of sekel, ensovoorts) van die Dood is gepersonifiseer. "The figures of the 'dead' in the Dances of Death are not, as is commonly supposed, skeletons. They are representations of dead bodies emaciated to a point where nothing more than skin covers the bones. For this reason, the bones are sufficiently prominent to give them a skeletonized appearance" (Kurtz 1975: 186). Later is skelette wel gebruik in weergaws van die Dodedans (figuur 6.7). Soms word elke figuur afsonderlik deur 'n gepersonifiseerde Dood begelei, maar dikwels is daar net een Doodsfiguur wat sy slagoffers een vir een wegneem uit die lewe. "Overal...is de dood voorgesteld met een vriendelijk, somwijlen schalk gezicht, vroolijk blazend op zijne fluit of pijp, waarnaar ieder heeft te dansen, van den paus en den keizer af tot den laagsten monnik en den boer toe; niemand kan aan dien dans ontkomen" (Stoett 1893:2).



*Figuur 6.7 The Waltz deur Rowlandson (Goodwin 1988).*

Uit studies wat oor die onderwerp gedoen is, blyk dit duidelik dat die geslag van die Dood as figuur dikwels manlik is, maar soms ook geslagloos is, of liever die geslag word nie bekend gemaak nie. "That is to say, the unmarked skeleton is assumed to be male, since the sexual organs seem invariably to have rotted off the corpse. The female skeleton is marked by breasts in a number of images" (Goodwin 1988:29) (figuur 6.8. Die doodsfiguur het een bors).



*Figuur 6.8 Die Keiserin deur Holbein (Goodwin 1988).*

Volgens Kurtz (1975:210) word daar in ou manuskripte van beide manlike en vroulike lidwoorde gebruik gemaak wanneer die skelette ter sprake is, "clearly indicating that an abstract 'Death' was not conceived by the poet. The skeletons represent the counterpart of the living, what they will be like later on". Tog bestaan daar voorbeelde waar die Dood as 'n koket voorgestel word (Kurtz 1975:211-212), of soos in Baudelaire se gedig *Danse Macabre* waar die Dood gepersonifiseer word as 'n welgeklede vrou by 'n bal. Ook Victor Hugo het in sy toneelstuk *Hernani* die Dood as vroulik voorgestel en in Italië is die Dood hoofsaaklik met 'n vroulik lidwoord geskryf, "La Morte".



Goodwin (1988:124) huldig die mening dat indien die Dood vroulik is in die Dodedans "she is a prostitute or an old woman, in direct contrast to the many different roles depicted for the male death-figure". Daarom meen Kurtz (1975:213): "No universally fixed gender can then be applied to 'Death'. It varies in different countries and even within them."

Die getal figure wat aan die reidans deelneem, het gewissel, maar was altyd hiërargies georden. 'n Latynse manuskrip wat die teks volg van die Dodedans soos dit verskyn op die muur van die Begraafplaas van die Onskuldiges, waarna vroeër verwys is, *La danse macabre prout est apud S. Innocentum*, gee die hiërargie soos volg weer:

- |                      |                   |
|----------------------|-------------------|
| 1. pope              | 18. sargeant      |
| 2. emperor           | 19. monk          |
| 3. cardinal          | 20. usurer        |
| 4. king              | 21. poor man      |
| 5. patriarch         | 22. physician     |
| 6. constable         | 23. lover         |
| 7. archbishop        | 24. advocate      |
| 8. chevalier         | 25. minstrel      |
| 9. bishop            | 26. parish-priest |
| 10. squire           | 27. laborer       |
| 11. abbot            | 28. gray-friar    |
| 12. bailif           | 29. child         |
| 13. astrologer       | 30. clerk         |
| 14. citizen          | 31. hermit        |
| 15. canon            | 32. dead king     |
| 16. merchant         | 33. "maistre"     |
| 17. monk (chartreux) |                   |

Bostaande is maar 'n enkele voorbeeld van talle sulke hiërargiese indelings wat nie net van dans tot dans verskil

het nie, maar ook van land tot land in die verskillende weergawes van die Dodedans. "Each living figure represents not only himself at the end of a life but also the profession, class and sex to which he - or, less often, she - belongs" (Goodwin 1988:29). Die akteurs in die Dodedans was aanvanklik net mans, maar vanaf die einde van die 15de eeu is vroulike deelnemers ook ingesluit. Goodwin (1988:38) onderskei hoofsaaklik tussen drie groepe vroue soos hulle in die Dodedans aangetref is.

- Eerstens is daar die "counterparts to titled male: the Empress, Queen, Duchess and even Lady derive their place in the social hierarchy from the position their husbands occupy. Vroue uit die laer en werkerstand word oor die algemeen glad nie genoem nie, "all of the dances of death are top-heavy with titles and clergy, and the wife of a craftsman must have been considered less important than her husband". Die edelvroue se ryk kleredrag en elegansie bied ook die geleentheid om hulle dramaties met die Dood se grusame naaktheid te laat kontrasteer.
- Tweedens bestaan daar 'n groep wat op grond van hulle maritale en reprodktiewe status onderskei word, byvoorbeeld die Maagd, die Weduwee, die Moeder, die Prostituut en soms die Dogter en die Eggenote.
- Die derde groep behels gewoonlik die vroue wat die een of ander religieuse verbintenis het, byvoorbeeld die Non en die Abdis. Hierdie groep word die meeste in die onderskeie danse aangetref en is die enigste groep wat op grond van hulle eie status ingesluit word en nie op grond van hulle verbintenis met 'n man nie. Volgens Goodwin (1988:39) word die abdis oor die algemeen as waardig voorgestel, maar die non-figuur suggereer dikwels seksuele innuendo.

"In the traditional dance of death, individual identity carries with it a certain notion of order which Death disrupts. But woman's identity already lacks such order, so Death's rupture is different: by implication, the order Death will destroy is that of the woman's sexual identity, itself a potentially disordering force. That may explain in part why Death must overpower it so emphatically" (Goodwin 1988: 40).

Volgens Goodwin (1988:29) is karakters in die meer konvensionele Dodedanse redelik rigied gekodifiseer. Vier basiese modusse word gebruik om die identiteite van die lewendes weer te gee:

- Eienskappe (visueel voorgestel of daar word daarna verwys in die meegaande onderskrifte of tekste, byvoorbeeld die kruk vir die bedelaar, growwe skoene en 'n ploeg vir die boer, ensovoorts);
- voordrag (geparodieerde segswyses word aangedui, byvoorbeeld die tipiese taal van die kerklike);
- tipiese aktiwiteite (dit word uitgebeeld, of meer dikwels word daarna verwys, byvoorbeeld die adellike vrou wat 'n bal bywoon); en
- geslag.

Hierdie kodifisering is 'n sisteem waardeur mense geïdentifiseer en in groepe georden kan word. Dit wissel van 'n heel eenvoudige kodifikasie tot die meer komplekse, naamlik sosiale, seksuele, morele en selfs idiosinkratiese.

Die reidans in die **Dans van die Dood** is gewoonlik begelei deur 'n priester (altd manlik) op 'n kansel wat die didaktiese aard van die dans onderstreep het. Franciskaanse

of Dominikaanse bedelmonnike het die rol vervul. Die kerklike is soms vervang deur 'n sogenaamde "(d)octeur...an individual who performed the duties of the 'acteur' and served to introduce at the beginning or to drive home the moral at the end" (Kurtz 1975:30). Volgens Goodwin (1988:41) staan hierdie figuur in vir die heilige outoriteit wat die aanwesigheid van die Dood volmag gegee het.

### 6.2.3 Die betekenis van die Dans van die Dood

Hoewel daar algemeen aanvaar word dat die belangrikste betekenis van die Dodedans die gelykmaking van alle mense deur die dood is, is dit raadsaam om 'n bietjie dieper in die betekenis van hierdie genre te delf en om vas te stel of dit steeds vir die moderne mens enige impak inhou. (Goodwin 1988:1) sê: "Like other esthetic forms derived from popular culture, however, the dance of death has a secret life in works of art which are aiming for more than brief impact". Sulke populêre vorms word as t'ware deel van 'n bepaalde kultuur se gedeelde kollektiewe onderbewuste, met ander woorde 'n wyse waardeur hulle persepsies van die bestaan of van die heelal gestruktureer word. Die kenmerke wat so 'n genre of motief omring, is aan almal bekend en bevat potensieel 'n hele wêreld van betekenis. Dit is egter belangrik om te besef dat so 'n genre nie staties is nie, maar dat dit geleidelik ontwikkel en verander. "Genres arise and develop within material circumstances: the factors that shape them include the social configuration of their audience, the nature of the market and the available means of reproduction" (Goodwin 1988:3).

Die middeleeuse Dodedans wat episodies en lineêr of sirkelvormig aangebied is, het gewoonlik 'n eskatologiese konteks gehad. "(T)he dying are to be judged, and the dance of death is...a foreshadowing, of the widespread carnage of



the apocalypse. A speaker urges the viewer to see the image as in a mirror, and to respond with an intensified devoutness and selfawareness" (Goodwin 1988:3). Die moderne weergawes (1785 en later) kan as transformasies van bogenoemde beskou word waar die clichés doelbewus, maar op 'n meervlakkige ironiese wyse gebruik word.

Goodwin (1988:4) meen dat skrywers soos Goethe, Baudelaire, Flaubert, Gautier, Dickens, Hardy, Mann en Joyce die **Dans van die Dood** gebruik as 'n beeld, 'n metafoor of 'n struktureringstegniek, maar op geïroniseerde wyse. "The dance of death itself embodies ironic ways of thinking which may seem by turns self-indulgent and archetypal." Die outeur reken af met 'n stel verwagtinge wat deur die konvensie geskep is. Genoemde outeurs gebruik die **Dodedans** as 'n model waardeur hulle werk gedra word. Goodwin (1988:9) wys daarop dat die Dood in moderne weergawes van die **Dans van die Dood** nie noodwendig aanwesig is in die vorm van 'n grynsende skeletagtige figuur nie, maar dat, soos in die geval van Strindberg se **Dodedans**, daar 'n karakter is wat op 'n verskeidenheid van wyses herinner aan die tradisionele doodsfiguur, naamlik Maia, 'n ou vrou, 'n heksagtige figuur vir wie die Kaptein doodsbang is. Goodwin (1988:10-11) noem die Dood 'n "jack-of-all-trades" wat dikwels 'n dubbele betekenis dra: "reverent and irreverent, monitory and nihilistic. Death arranges the meanings of any given version, but it also tends to put them in disarray. **However ordered the world Death enters, he puts a question mark at the end of its order**" (my beklemtoning). Goodwin meen Strindberg se werk impliseer dat indien daar doodsfiguur bestaan, hulle daar is omdat ons hulle skep. Hulle verkry die krag van ons eie vrese en begeertes en daarom kan hulle gebruik word om mense se kwesbaarste plekke binne te dring.

Omdat die moderner weergawes van die Dodedans in meer kontemporêre terme en konteks geplaas en opgeneem word, het daar 'n wegbeweeg van die middeleeuse eskatologiese konnotasies daarvan plaasgevind en wel na 'n meer sekulêre konteks. Tog het die verbintenis met 'n soort finale apokalips met die Dood as sentrale figuur, inherent aan moderner weergawes gebly.

Weergawes wat in die negentiende eeu geskep is, deur byvoorbeeld Rowlandson, Gillray en Grandville (sien hoofstuk 2), vertoon 'n skerp satiriese toonaard. Goodwin (1988:79) wys in hierdie verband ook na Rowlandson se reeks tekeninge **An English Dance of Death** (1816) (figuur 6.9) wat deur groot massas mense bevolk word. Enige individualiteit word in hierdie massas opgehef. Hoewel Rowlandson elke gesig in die massa 'n unieke trek gee met 'n klein detail, is dit onmoontlik om een karakter spesifiek te onthou. "They crowd one another out. And the very genre of caricature reminds us how replaceable we are; our **type** can be found around the corner. The series is littered with nearly identical full-fleshed young women with tousled curls, handsome young men in skin-tight leggings, pompous gentlemen, and old men leaning on their canes." Die deelnemers aan Rowlandson se Dodedans se oppervlakkigheid word satiries aan die kaak gestel en bespot - "(e)verything that is dear to the rising bourgeoisie and gentry - the advantageous marriage, the gracious home and private property, the hoarded capital, the inheritance, good lineage, and such pleasures as an elegant carriage, a sumptuous meal and a decorative wife..." (Goodwin 1988:83).



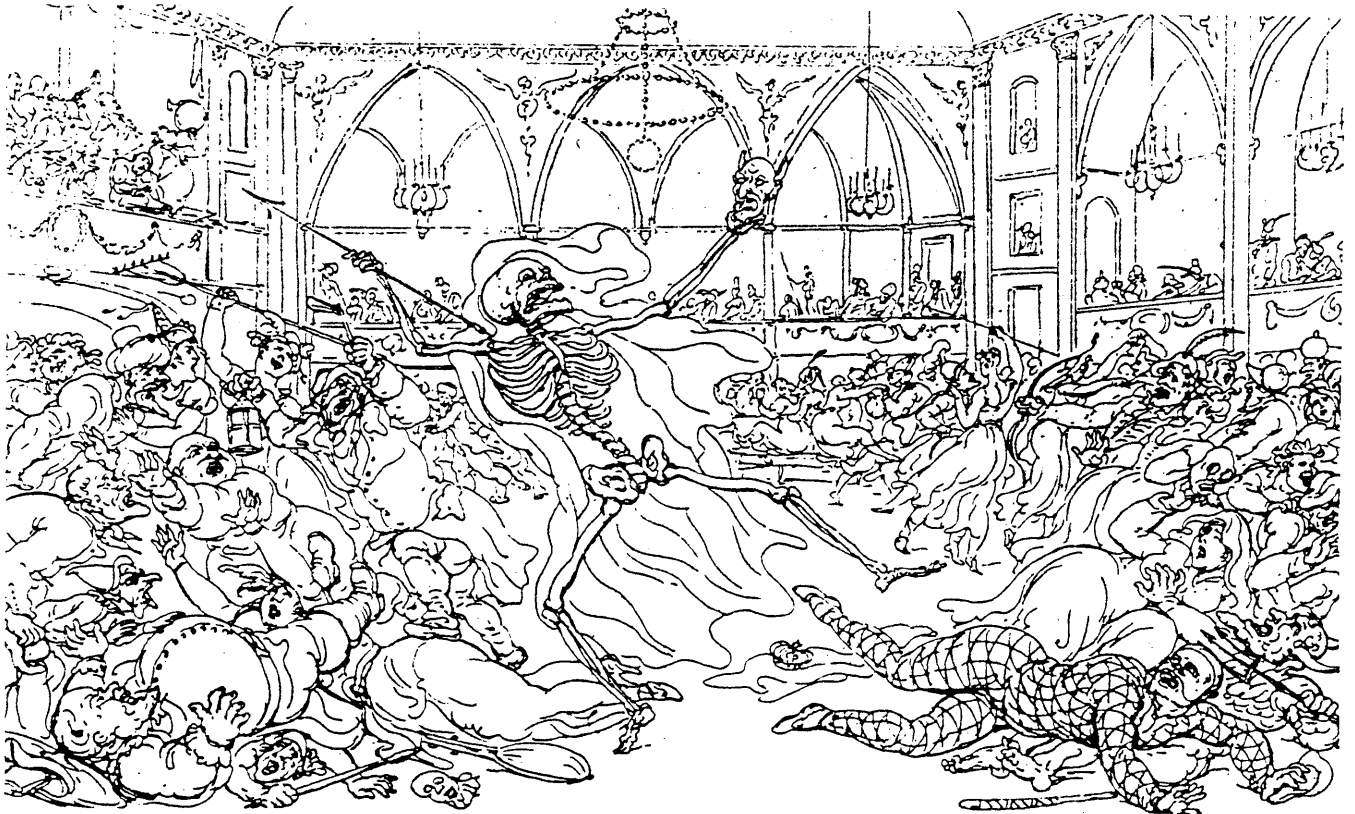


*Figuur 6.9 Death's Door deur Rowlandson (Goodwin 1988).*

Nog 'n voorbeeld uit Rowlandson se reeks, *The Masquerade* word spesifiek genoem omdat dit so nou aansluit by tonele in *Sewe dae by die Silbersteins* (sien figuur 6.10). Die Dood beklee die sentrale posisie, hy huiwer op een voet en alles kolk ("vortex") om hom, sy mantel, 'n paar dansende pare en die gemaskerdes wat in doodsrees van hom af wegdeins. Die chaos verbind die Dood en die ander figure. Sy byna dansende houding komplementeer die walsende paar agter hom. Die mense se gesigte en die maskers is nie duidelik onderskeibaar van mekaar nie en ook nie van die masker van die duiwel wat die Dood in die lug hou nie. "The devil's mask is both metaphor and metonymy here: one mask



among many, it is also a face that mocks the masks of our personal identity. What the frightened faces most fear is the aspect of themselves they see in Death's face...Death unmasks the demonic powers at work in the crowd" (Goodwin 1988:81-82).



*Figuur 6.10 The Masquerade deur Rowlandson (Goodwin 1988).*

In aansluiting hierby is dit interessant dat Goodwin (1988:132-133) opmerk dat, veral in die negentiende eeuse literatuur, die wals 'n voorteken tot probleme vir die deelnemers daaraan was. "Death can do any dance, but his Reigen often begins with the waltz, that most risqué of social dances, the first polite social dance to be

performed by single couples exclusively in each other's arms." Die bal of die maskerbaldans aan huis van die rykes of bevoorregtes word dan ook dikwels as ruimte deur skilders en outeurs gebruik om die binnekoms of teenwoordigheid van die Dood voor te stel. Ook Emma in *Madame Bovary* van Flaubert tree oor die drumpel, betree die dans van die dood, wanneer sy gedurende die bal te La Vaubyessard met die burggraaf wals (sien Goodwin 1988:162 e.v.).

Sosiale kritiek, veral teen die rykes en die hoë is 'n inherente element van die Dodedans. "The dance of death is a peculiarly apt vehicle for such veiled barbs: there is something undeniably bland, apolitical, about death's universality, so that the motif appears to embody at most a diluted democratic sympathy" (Goodwin 1988:76-77).

Vanselfsprekend is die laaste woord oor die Dans van die Dood nog nie gespreek nie en is bogenoemde slegs 'n samevatting van aspekte wat vir hierdie studie van belang is.

### 6.3 Die Dodedans op Welgevonden

Reeds in die inhoudsopgawe van *Sewe dae by die Silbersteins* word dans- of musiekterme op die voorgrond gestel in vier van die hoofstukopskrifte: Dans van die Rykes; Kaperjolle van die Kunstenaars; Ballet van die Boere; Fuga van Herbewapening. Hoewel die ander hoofstukke nie in hulle opskrifte na dans of musiek verwys nie, weet die leser dat die feeste of partytjies op Welgevonden elke aand 'n bepaalde patroon volg en dat die aand gewoonlik met 'n dansery afgesluit word. Die doel van hierdie studie is om vas te stel of die figuur van die Dood op hierdie feeste aanwesig is en of dit moontlik is om te sê dat die Dans van die Dood tot die strukturering van die roman bygedra het.

Die beklemtoning van woorde of passasies is deurgaans myne, behalwe waar anders vermeld.

### 6.3.1 Dans van die Rykes

Reeds wanneer Henry saam met J.J. by Welgevonden opdaag en die deure van die opstal vir hulle deur 'n Kleurlingmeisie "met gestyfde kappie en witgestyselde nekkragie" oopgemaak word (p. 10), word 'n danseffek subtiel die verhaal binnegebring want hulle volg "die sywaarts-dansende meidjie" na die voorhuis. Hier word Henry min of meer in hiërargiese volgorde aan die "Silberstein-ménage" voorgestel. Jock uiter tydens hierdie geleentheid (p. 12-13) onder andere die volgende woorde:

"'...Ons probeer 'n leefwyse hier vestig - soos in die ou Kaap. 'n Liberale leefwyse, beskaafd en prikkelend. Ons het elke aand gaste, jy sal vanaand sien. Elke aand van die week. Hierdie plek leef. Iets, iets leef...Iets leef en so lank as wat daar lewe is, leef Welgevonden...' " (my beklemtoning). Hy vertel hoe alles op die plaas aanhoudend werk en dreun en raas, hoe "'Welgevonden se werksmense sing...Wag, luister!' 'n Pou skree sy doodskreeu in die rigting van die tuin. Jock ledig sy glas en klap dit hard op die tafel neer. Dan verval hy meteens in 'n swaarmoedige stilte, sy skouers krom, sy ken op sy hand, sy elmboog op sy knie."

Teenoor hierdie klem op leef en leefwyse en die entoesiasme wat Jock probeer oordra oor die lewendige aard van Welgevonden, staan die doodskreeu van die pou, dit verbreek Jock se monoloog en laat hom in swaarmoedigheid verval. Die begrippe dood en lewe word dus reeds hier tydens die ontmoetingsgeleentheid op die voorgrond gestel. Op dieselfde bladsy word die musikale terme egter ook steeds aangetref. Die twee Misses Silberstein giggel "musikaal" en

die diensmeisie wat Henry na sy kamer neem, staan "wiegend" in die deur en "trippel" weg na die kombuis.

Tydens die eerste aandfunksie waar Henry as 'n jongman met 'n "engelgesig" in sy swart aandpak opval, word die term "dans" vroeg-vroeg aangetref. Die pretensie van die gaste is reeds vroeër in dié hoofstuk bespreek en daar is gewys op die feit dat die gaste se titels en rykdom beklemtoon word. Daar word gesê dat Henry met 'n Italiaanse contessa dans en die gaste "dryf hom tot 'n gesprek oor kuns: Tretchikoff en ander. 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 lewe van 'n geplukte blom, die bestaan van 'n druppel water" (p. 15) (my beklemtoning). Hierdie passasie oor 'n skildery wat oor en oor afgedruk is en in talle huise vanoor die hele spektrum van die Suid-Afrikaanse samelewing voorkom, dra in essensie dieselfde boodskap as die Dodedans. Direk na hierdie aanhaling staan die volgende woorde: "'n Dronk, blonde meisie trek Henry terug na die dans, terg hom met bewegende bekken, smeer haar rooisel teen sy boordjie, berei haarself voor (deur hom) vir iemand anders, vra hom uit na Salome en verdwyn in die arms van 'n pukka-snor met sy gesprek die ene vis, sport en seks" (p. 15). Is dit 'n eerste aanduiding van die Dood in die figuur van 'n vroulike koket?

Enkele paragrawe verder lees ons: "Hy (Henry - JFJ) is op die punt om 'n doodsbeseft te kry - nie heeltemal nie, maar slegs by wyse van vae aanduiding. Dit wek nie 'n gevoel van vrees by hom nie; hy begin bloot wonder 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 beseft van tyd wat verbygaan" (p. 16). De Jong (Malan 1982:58) sê: "Als Henry

opeens tijdens de eerste grote partij wordt owerfallen door eenzaamheid en doodsbeseef, denk ik aan Rilkes verzen: 'Der Tod ist grosz, wir sind die seinen lachenden Munds. Wenn wir mitten im Leben uns meinen, wagt er 's zu weinen, mitten in uns'".

Wanneer Jock dan Henry se doodsgedagtes onderbreek en hom aanraai om tussen die rykes te beweeg, met hulle te gesels en rykdom en die rykes te aanvaar, verseker Jock hom dat hy enige onderwerp kan kies en dat daar wel iemand aanwesig sal wees wat met hom daaroor kan praat "...dat soveel persone hier teenwoordig is wat sukses in hulle onderskeie beroepe behaal het..." (p. 16). Die gaste verteenwoordig reeds 'n bepaalde laag van die mensdom, die rykes. Dit is interessant om daarop te let dat die gaste by die partytjies, soos in die middeleeuse Dodedans (sien 6.2.2), ook redelik rigied gekodifiseer is volgens hulle professies, klasse en geslag.

Jock "laat Henry gestrand in die middel van die vloer waar 'n dronk maar welriekende vrou van gevorderde ouderdom die jongman hartstogtelik omhels". Volgens my oordeel tree die Doodsfiguur, lady Mandrake, hier die dans binne. Haar binnekoms is deur die koket en Jock voorberei. Sy haak by Henry in en wandel met hom tot by die venster van waar hulle in die beligte tuin kyk. Die venster verteenwoordig moontlik hier die drumpel wat tradisioneel in die Dodedans so 'n belangrike rol speel.

Volgens die **Concise Oxford Dictionary** (Sykes 1976:663) dui **mandrake** op 'n "(p)oissonous plant with white or purple flowers and large yellow fruit, and having emetic and narcotic properties, with root once thought to resemble human form and to shriek when plucked" en met noodlottige gevolge vir die een wat dit pluk (Malan 1978:80). Dit is 'n plant wat met die dood geassosieer word. Die alruin

(**Mandragora**) se wortel is in die vorm van 'n mannetjie wat toorkrag sou besit (Odendal et al 1984:44).

Haar eerste woorde aan Henry (p. 17-18) raak dan ook dadelik die kwessie van lewe en dood aan en al verbloem haar woorde haar ware aard deur die lewe op te hemel, word die leser ingelig dat haar gesig 'n grimeermasker is wat weldra begin ontbind. "**Mens woon in die land van die lewende, mens moet nie heeldag aan die dood dink nie,**' sê sy. 'Die lewe is so interessant. Neem my man as voorbeeld - daardie een oorkant in die hoek, die een met die wit baard, sir Henry Mandrake. Sir Henry en ek was die hele wêreld deur: Hongkong, Hawaii, Griekeland, Majorka, Venesië en Capri. (Sy was reeds orals en die universaliteit van die Dood word moontlik hierdeur gesuggereer)...Sir Henry se lewe was vol en hy ly aan sy hart. Dr. Johns is ons huisarts en hy het my vertroulik meegedeel dat sir Henry versigtig moet wees. **Die dood is om die draai,** maar dink jy sir Henry gaan eenkant in 'n hoekie sit, soos iemand wat ons ken, vol doodsgedagtes? Kyk na hom.'...Sir Henry se gesig is bloedrooi; die are op sy slape is pers en geswolle; hy hyg na asem; sy oë is verwilderd; sy bewegings is rukkerig. 'Lewe en nogmaals lewe is sir Henry se benadering. **Dood, waar is jou angel?**' Sy kyk met groot solemniteit na die jongman. Haar beenstruktuur is indrukwekkend; die skoonheidsvernies op haar gesig is deur 'n deskundige gevorm tot 'n pragtige masker wat stadig begin ontbind as die trane begin loop: eers die blou onder die oë, dan die rooisel op haar wange, dan die poeier wat orals verkrummel. 'O, die neerslagtigheid van die jeug!' Sy gryp hom aan die arm. 'Leef! Leef! Dans en wees vrolik; die hele wêreld wag. Lewe, lewe, lewe!' En sy verberg haar gesig op sy bors terwyl haar Juno-haarkapsel stadig begin lostrek en kammetjies, haarnaalde en gespetjies een na die ander met die geluid van waterdruppels op die vloer val." Henry plaas dan sy arm om haar. (Lady Mandrake se oordadige



grimering word telkens as 'n masker beskryf. Dit herinner aan die doodsfiguur wat in vermomming opdaag om die lewendes om die bos te lei en sodoende die strik van die dood in te lok.)

Sy nooi hom hier reeds uit tot die dans, oënskynlik die dans van die lewe, maar terselfdertyd wys sy sir Henry aan Henry (sy naamgenoot) en dit is duidelik dat sir Henry reeds besig is om sy stryd teen die Dood te verloor.

Direk hierna volg regter O'Hara en dr. Johns se gesprek met Henry oor melaatsheid en dit is asof al die aanwesiges aangetas is, asof die "hele vertrek met melaatses gevul is" (p.19). Hierdie verwysing na melaatsheid dui moontlik op 'n soort universele pes, die pes waarin die dood skuil. Die Swart Pes van die Middeleeue was, soos reeds genoem, juis beskou as 'n grondliggende rede vir die ontwikkeling van die Dodedans.

In die volgende gedeelte wat oor vier bladsye strek word die woord "dans" agt keer gebruik. "Dis vir Henry asof iets plotseling met die huis gebeur het: die mense praat nog, dans en klets, maar dis asof daar 'n ander kwaliteit in die gedruis gekom het. Dit voel vir hom soos 'n grammofoon wat besig is om af te loop...Die brandewyn begin nou 'n uitwerking op hom hê en Henry vind dat hy geredeliker saam met die rykes hulle dans uitvoer...e.v." Hy sien hoe Jock met die slank Mrs Silberstein dans en teen die beweging van die klok in draai hulle (p. 21). Let op die draaikolk- of vortex-beweging wat vroeër in die bespreking van die Dodedans as 'n tipiese kenmerk daarvan genoem is. "In die warreling kan mens haar hare sien waai soos 'n swart spreid uit die vortex van hulle bewegings terwyl die twee gesigte, manlik en vroulik, eers kenbaar is en dan onsydig word. Rond en rond, wilder en wilder beweeg hulle totdat die bewegings afneem en verflou en in die middel van die



draaikolk die powere manlike bruut meteens materialiseer en tot stilstand kom, terwyl sy self langzaam die maalstroom om hom voltooi, al wyer en wyer, tot voor J.J. wat met regte tydsberekening, en op pas van die veranderde maat, haar in sy arms neem en walsend op die vloer verdwyn." Henry sien die vrees in Jock se oë. Die slank Mrs Silberstein kan, soos die koket, hier as nog 'n dubbelganger vir die vroulike doodsfiguur beskou word.

Wanneer die meeste gaste ophou met dans, verskyn lady Joan Mandrake weer langs Henry en haak by hom in (p. 22). "Sy is effens onvas op haar voete en gebruik hom as stut terwyl sy die gesprek met simpatieke bewegings vergesel. Haar masker is intussen gerepareer sodat net haar oë en haar lippe roer." Sy nooi hom om by hulle te kom kuier. "'Sir Henry stel in jongmense belang. Jongmense is sy lewe. Hy verjong homself in die geselskap van die jeug.' 'A!' sê sir Henry wat sonder 'n masker langs hulle verskyn, sy gesig belynd en verfrommel...Hy knik vir Henry en daar roer iets in sy rokerige, moeë oë as hy die vars jongman aanskou. Hy wys met sy vinger en beweeg dit heen en weer." Is dit 'n waarskuwing, want teen die einde van die aand maan sir Henry hom om sy doodswens te vergeet (p. 24).

### 6.3.2 Kaperjolle van die Kunstenaars

Kort na sy aankoms by die volgende aand se partytjie, loop Henry die vermeende gemaskerde Salome raak en "(h)ulle lyk 'n pragtige paar, hierdie twee, soos iets uit 'n volkslegende, die mooi jong prins en sy woudbruid...Sy loop liggies langs hom en haar hand lê stil in syne. Sy volg hom volkome, asof hulle dans, en hy kan die bewegings van haar ledemate teen syne voel...In volkome swye wentel hulle in en uit tussen die gaste en die tablo's van hulle kaperjolle...Daarom praat hulle nie en Henry en Salome wandel in harmonieuse swye deur die betowerde landskap" (p.



36-37). Die voorstelling van die dans is dus byna onmiddellik aanwesig. Dit word onderbreek wanneer dr. Johns en regter O'Hara en later Mrs Silberstein Henry se aandag opeis en Salome hom verlaat, maar wanneer die dans op die maat van "kwelamusiek" (p. 42-43) begin, is lady Mandrake die eerste om met Henry te praat. "'A, doodsgedagtes! Doodsgedagtes! Doodsgedagtes!' kekkel iemand opgewek in sy oor, en daar staan sy, die tierwyfie, met die swart bikini en die lang bene waarop blou aartjies van ouderdom hulle eerste patrone begin, met die groot slaggende en oopgerekte bek waaruit die stem soos uit 'n luidspreker kom. 'Nog steeds die melancholie! A, hoe wens ek dat jy saam met sir Henry en my die ware vrug van lewensvreug kan pluk!' Sy swaai haar hande op na die donker hemel. 'Die blou oseane, die verre strande, die eksotiese palms, die tropiese blomme, die wyn, die Mediterreense lug, die heidense gode, die albaste-standbeelde, die wingerde, die musiek, die warm liefde, die donker oë, die sinnelike genot van elke beswymende oomblik...'" As doodsfiguur is haar woorde ironies en in plaas van lewensvreugde, besorg sy hom 'n wond na die volgende woorde:

"Sir Henry en ek glo in geen god nie; ons vind julle wêreld saai (asof hulle nie van hierdie wêreld is nie - JFJ). Maar ons pluk wat daar te pluk is...Kan jy nie voel nie, kan jy nie begryp nie?' (kursivering in roman) En sy omhels hom meteens van pure uitbundigheid, maar haar masker is in die pad en Henry doen 'n ligte wondjie langs sy oor op...Dan slaan sy haar arms om sy nek en haar stem verander. 'Die meeste van ons vriende is dood. Daar is nou net oumense oor wat wag om te sterf...Weet jy dat sir Henry en ek 'n doodsooreenkoms het? As siekte of 'n gebrek van die ouderdom een van ons oorval, sodat die een nie meer kan byhou nie, dan sal die ander een 'n einde daaraan maak. Daar is so baie maniere om uit hierdie wêreld te kom. Dis nie eintlik 'n probleem nie, is dit?'"

Hierna beskou sy koudweg sir Henry se patetiese pogings om 'n "slangetjie" vas te keer. "Langs Henry is die oë van die tierwyfie op haar maat gerig. Agter die masker heel moontlik met deernis en weemoed, maar in die lig met die gevoelloosheid van 'n dier wat sy prooi gewaar. Sy wuif vir sir Henry wat haar nou vir die eerste keer gewaar" (p. 44). (Sir Henry probeer desperaat nuwe lewe kry in die aangesig van die Dood, met wie hy 'n ooreenkoms het.)

Die middernagtelike swemparty eindig wanneer die swembad leeggepomp word en die gaste verslae in die leë swembad staan "soos in 'n openbare graf" (p. 45).

### 6.3.3 Ballet van die Boere

Gedurende Henry se volgende uitstappie op die plaas saam met Jock kom daar hier en daar verwysings voor wat moontlik met die idee van die Dodedans in verband gebring kan word. Op p. 48 word byvoorbeeld gepraat van die "witgeklede mans wat met ingetoë toewyding soos priesters in 'n tempel meedoen aan die ritueel van fermentasie en volbringing" en verder dat hulle 'n kelder bereik "waar 'n reeks lêers soos doodkiste in die skemer lê", maar dis veral die wete dat alle mense op die ou end gelyk is wat op p. 50 beklemtoon word. "Hulle stap by 'n groot gebou verby waar 'n hele reeks Kleurlinge besig is. Almal is vrolik en uitgelate en die atmosfeer het nou gewissel van die bonatuurlike tot die alledaagse. Hulle kyk astant na Jock en Henry met die superieure besef van menslike swakheid wat alle stand uitwis en almal herlei tot alledaagse menswees: die bekwaamheid ten opsigte van seks, liefde, bevrediging van materiële behoeftes en die vermoë tot oorlewing in die rottejag wat die lewe is." Daardie middag verval Henry weer in 'n "doodslaap" (p. 55) voordat hy moet verkleed vir die partytjie saam met die boere.

Na 'n gesprek met regter O'Hara en dr. Johns waaraan die boere ook deelneem, voel Henry twee vrouehande van agter sy rug oor sy oë (p. 60). "'Raai wie,' sê lady Mandrake. 'Het jy gedink dit was Salome?' vra sy toe sy haar hande wegneem. (Die verband tussen lady Mandrake en Salome kom weer ter sprake - JFJ) ...'Die gelowiges!' sê lady Mandrake. 'Hulle stry en stry...dit ruik na kloosters en mens voel die harde banke van die Protestantse kerke'. Dan soek sy sir Henry en gewaar hom tussen 'n krans van boerinetjies. "Lady Mandrake sug van verligting en skink 'n tweede glasie vol. 'Sir Henry en ek bekommer ons nie heeldag oor al die saai probleme van vandag se wêreld nie. Ons glo aan die rykdom van alle lewende dinge, die magiese proses van groei, verandering en rypwording, die weemoed van 'n tyd verby en die proses van verbygaan, die warmte gebore uit liefde vir alles wat lewe' ...Sy neig meteens oor na Henry en fluister: 'Ek wil jou van 'n belofte vertel wat ek aan sir Henry moes doen... Sir Henry het my laat beloop dat as hy te sterwe kom die dokters geen verdowingsmiddels mag gebruik nie. Hy wil ten volle bewus wees van elke sensasie, hy wil die lewe tot op die heel laaste oomblik ervaar. Is dit nie pragtig nie?'... Sy piksoen Henry op die wang en loop in die rigting van sir Henry. Meteens is dit asof die rubberballetjie hernieuwe energie kry: dit beweeg op en af en heen en weer hoe nader sy kom, vinniger en vinniger met senuweeagtige lewenskrag" (p. 60-61).

Dansterme, in dié geval dan veral balletterme, kom by herhaling in die res van die hoofstuk voor. In teenstelling hiermee, maar ook met die suggestie van dans trap die boere in 'n bepaalde ritme op die vloer wanneer Brutus binnegebring word. Hierdie dansery bou op tot 'n geleidelike crescendo: "Boerinetjies bras croisés, boerinetjies en l'air, boerinetjies in arabesque, boerinetjies dansend la grâce sauté, boerinetjies in

pirouette, boerinetjies sur les pointes, boerinetjies aanbiddend demi-bras" (p. 67).

Oom Giepie se toespraak word gevolg deur 'n geposeerde foto en dit is interessant dat die persone vir die foto min of meer in hiërargiese volgorde geplaas word. Elkeen se amp bepaal sy plek. "Een groot grynslag, 'n detonasie, en met bonatuurlike lig word gebore die voorbladfoto vir **Boerenuus**" (p. 69).

Daardie nag klop iemand aan Henry se deur, maar "diep vervalte in slaap, is die geluidjies buite die grens van sy sintuie en hoor hy slegs die angskrete van al daardie stemme wat gedurende die dag onhoorbaar was" (p. 69).

#### 6.3.4 Fuga van Geestelike Herbewapening, Apartheid en Beplanning

In die vierde gedeelte van hierdie hoofstuk breek die gebruikelike aandpartytjie weer aan. Wanneer Henry die groot rondawel binnetree (p. 82), gewaar hy 'n vriendelike groep mense, universeel verteenwoordigend van die totale mensdom, wat vervolgens aan die hand van hulle tande en lippe gekarakteriseer en gekarikaturiseer word, soos vroeër in die hoofstuk reeds aangehaal is. Onder andere word gesê: "Vriendskap oweral wat gryns ten dode: tande tot die dood toe; gapings van hartstog; grafstene van seks, godsdiens en goeie wil...Tande, tande, tande en tande tot alles saai word en tande, tande, tande tot alles wegsterf in verydeling want ons soek MOED en STAALKRAG en GELOOF en SELFOPOFFERING en dis meer as tande, tande, tande..." (p. 82).

Die dansery het reeds begin as Henry opdaag. "'n Dans is aan die gang waarvolgens elke groep in die patroon van sy nasionale drag begin, die gedifferensieerde patroon behou,

oorgaan in 'n chaos van beweging en dan volkome geïntegreerd eindig... 'Hulle sing die lied van Geestelike Herbewapening, maar elkeen sing dit in sy eie taal'... 'Eén wêreld in gees verenig'" (p. 83). Die mense in die dans is almal gelyk, in hierdie uitbeelding van die Dodedans moet almal dieselfde pad volg, niemand word uitgesonder nie. Dan betree lady Mandrake die toneel.

"'O, lieflike aand, kleurvolle aand, **dansende**, ekstatiëse aand!' besweer sy, lady Mandrake, uitdagend haar mistifikasie in hierdie wêreld wat vir haar vreemd is. 'O, Henry!' weeklaag sy haar alleenheid en rus haar hoof op sy skouer. 'O, Henry!' sug sy op die barre eiland in die see van gaste wat met liefde teen hulle aanklote. Aan die ander kant van die rondawel sien hulle sir Henry, maar vanaand lyk hy moeg, oud en verwaarloos... 'n Naturelleman van Kenia uitgevat in 'n vlekkelose aandpak, 'n dassievel om sy hoof, dans by hulle verby. (Die dans het alweer begin.) Hy sien lady Mandrake, voer 'n paar ingewikkelde passies uit, en sing die refrein: 'Don't point your finger at your neighbour because your thumb is pointing at you!'

Hy kyk vas in die koue aangesig van 'n desintegrerende beskawing, in 'n museumstuk wat gevoelloos die blik van toeriste ervaar, in 'n geskiedenisboek met snaakse prentjies, in 'n meubelstuk op 'n stowwerige solder, in die stof wat tot stof terugkeer...

'O, Henry,' sê lady Mandrake. Maar haar stem het meteens ferm geword. 'Lyk sir Henry nie vir jou afgemat nie? Lyk hy nie siek nie?'

Hulle kyk saam na sir Henry wat hulle oë op hom voel, moedeloos na die Indiërvrou kyk, en met moeë fatalisme sy ken op sy bors laat sak.

Lady Mandrake lig haar glasier.

'Hasta la muerte!' sê sy, en haar stem, woorde en houding is meteens onheilspellend" (p. 85-86).



In hierdie gedeelte word die leser se aandag direk op die dans gerig met die woorde in hakies "Die dans het alweer begin" en lady Mandrake direk met die dood in verband gebring ("stof wat tot stof terugkeer"). Dit asof sy as doodsfiguur die net nouer om sir Henry begin span. As dit lyk of hy fatalisties oorgee, lig sy haar glasier met die woorde "Hasta la muerte" (Tot die dood ons skei).

Die dans wat hierna gedans word, bestaan uit 'n "conga-ry...en hulle beweeg al in die rondte tot by 'n sentrale punt. Die dans vorm 'n sirkelgang en almal word genooi om daaraan deel te neem (dit herinner aan die reidans van die middeleeuse Dodedans). As die donkerogige meisie dan ook vir Henry glimlag is dit nie 'n glimlag wat haar gesig ophelder nie, "maar wat bloot gevorm word, wat grafstene bekring met rooi, wat die stryd tussen goed en kwaad vir ewig oplos deur volkome onttrekking, tot die vormloosheid van die Groot Saamwees" (p. 87). Die dans neem toe in ritme en chaos en dit is byna of daar 'n skeletagtige figuur aan die dans deelneem wanneer Henry 'n eendstert gewaar met "sy ketelpypbene (wat) dril soos riete in die wind 'Glory Hallelujah!' skree hy 'Dig that rhythm!' 'Ekstase! Ekstase!' fluit die stemmetjie van lady Mandrake wat, botstil, hopeloos dronk, die vrolikheid begriploos gadeslaan" (p. 88).

#### 6.3.5 Dood van 'n Heiden

Die volgende dag, na 'n nag van chaos en brand, byna apokalipties, op Welgevonden, is dit of die borse die oorhand gekry het. Die beelde is tekenend van die pes en oorlog wat tradisioneel met die Dodedans in verband gebring word. Tekens van deteriorasie, verval en kwaad is orals sigbaar, "gehawende figure beweeg spookagtig tussen die ruïnes. Die orde is broos: dit kan enige oomblik in duie stort. 'n Baaierd van geweld en bloedige vernietiging kan

oornag alles uitwis. Nuwe ordes kan oorneem om weer op 'n onbenullige dag die slagoffer te word van nog 'n verduistering. Waarvoor veg en streef ons? En Henry, in sy pak klere, verkreukel en besweet, diep ongelukkig, voel hoe hy self met alles vergaan" (p. 95).

Hierteenoor is die gaste op die plaas steeds, asof onaangeraak met die dans besig. "Teen die agtergrond van die dag is daar iets dekadents aan hulle houding en voorkomste: die behae in die oomblik, die onverskilligheid oor die gebeure waaraan hulle in elk geval niks kan doen nie, die moeite en sorg wat hulle aan die uiterlike bestee het sodat al die vrouens mooi lyk en die mans elegant. (Behalwe Henry en Jock.) Dis asof hulle nou in 'n tuin in Firenze beweeg terwyl die pes hom in die vallei uitwoed, prinse en prinsesse van Boccaccio wat in die afsondering van hulle sintelende gesprekke, omring deur mooi dinge, gevoed deur die fynste kos, hulle dors geles deur die subtielste wyn, hoop dat die Flagellum Dei by hulle verby sal gaan... Die gesprekke duur voort, die bewegings is rustig, die ritme vloeiend" (p. 105). In hulle omswerwinge deur die groot huis op soek na die middagmaal moet hulle in 'n portaal egter by die "marmerstandbeeld van 'n pikswart perd verbygaan. Dis Jock se geliefde, afgestorwe hings, Saturnus..." (p. 106). Dit is asof die Dood, so dikwels in die verlede voorgestel as 'n perderuiter, hier ook in die agtergrond beweeg. Pottas (1986:17) noem dat perde dikwels vereenselwig word met seksuele drifte van die mens en sy haal Jung aan wat in dié verband praat van "'...the uncontrollable instinctive drives that can erupt from the unconscious...". Sy meen die perd simboliseer die verband tussen lewensdrif en die dood in die roman.

By die aand se partytjie, met die intellektueles, word die wynkelkies gehou in "beenwit hande" en die vroue se oë is "basiliskagtig styf" (p. 107). Die andersoortige figure,

saam met Henry, is onder andere sir Henry, en lady Mandrake, "hy, met die outydse deftigheid, swaelstert en knopie aan die lapel om die ridderordes aan te dui; sy, met die swart aandrok, die Medusagesig en klassieke eenvoud wat tydloos is" (p. 108). Medusa was een van die drie Gorgone mitologiese, vroulike monsters met metaalkloue, slagtande, en slange vir hare, van wie die aanblik 'n mens laat versteen het (Odendal et al 1984:686 en 309).

Terwyl regter O'Hara en dr. Johns met Henry praat, kyk Henry oor hulle skouers en sien vir sir Henry en lady Mandrake. "Dis die eerste keer dat die twee bymekaar bly. Sir Henry beweeg moeilik, die glimlag vir die onverskillige gaste (wat hom nie ken nie) is 'n grynslag van pyn teen wil, van wil in stryd met pyn, 'n tragedie van wil wat tevergeefs teen pyn stry. Hy...gaan deur 'n groteske mime van die bon vivant. Lady Mandrake het hom aan die arm en verlaat hom nooit nie. Sy glimlag ook vir die gaste, maar dis soos die gelaatspel van 'n moeder wat die wenk gee op die flou grappies van haar kind: lag nou! Wat met gebare al die gebare van haar vervelige kind verdubbel, wat terselfdertyd blind en met insig die travestie volhou. Maar agter die karikatuur, in die oë as jy direk daarna kyk (soos Henry nou) is daar die doodsheid van onwrikbare besluit, die ander soort malheid, die stil soort wat kalmte gee in die oë van alle martelaars, moordenaars en heiliges" (p. 108-109).

Met lady Mandrake nou pal aan sy sy breek sir Henry se sterwensoomblikke dan ook aan. "Sir Henry en lady Mandrake het tot in die middel van die vloer beweeg wat amper leeg was...lady Mandrake en sir Henry het so pas na hierdie oop plek gekom omdat sir Henry lug baie dringend nodig het. Hy is klaarblyklik besig om die een of ander vorm van aanval te kry...Lady Mandrake het 'n kelkie in haar hand, bruisend met Welgevonden-sjampanje, en sy gooi nou 'n paar tablette

daarin. Sy bied dit vir sir Henry aan, maar hy weier om dit te drink. Sy praat saggies maar ferm met hom. Hy kyk wild in die vertrek rond en vind dat niemand op hom ag slaan nie. Dan neem hy die kelkie in sy hand en kyk nogmaals tevergeefs na almal...Hy bring die glasie na sy mond, drink die sjampanje en gooi die glasie met 'n dramatiese gebaar op die vloer stukkend...Sir Henry bly 'n oomblikke penregop staan, sy hoof omhoog, sy oë gevestig op die plafon van geelhoutbalke.

Hy begin sterf voordat hy gereed is" (p. 112).

In hierdie oomblikke gaan lady Mandrake sit met sy kop op haar skoot en sy weier dat dr. Johns hom behandel, want, sê sy, sir Henry wil die lewe tot op die laaste oomblik ervaar, en sy druk sy gesig stywer teen haar vas. "Sir Henry in sy aandpak (lady Mandrake kalm en onverbiddelek sy mondstuk) eis as agnostikus en individualis die reg om privaat te sterf" (p. 113). Sy hande klem dan ook lady Mandrake se hande vas, as hy sterf. "Lady Mandrake sit nog steeds met haar man se kop op haar skoot, haar oë gevestig op die mense in 'n kring om haar vergader" (p. 113) en sy begin praat oor sir Henry "asof sy 'n gemoedelike gesprek voer...Sommige vind lady Mandrake teatraal; ander vind haar vreemd. Sy kyk af na die mannetjie met sy kop op haar skoot. Hy lyk soos 'n klein poppie daar op die vloer. Daar is nou geen twyfel aan sy ouderdom nie. Dis 'n groteske klein wasbeeldjie oor wie daar miskien in 'n ander eeu, in ander omhulsel, in 'n ander tydsges 'n hooggespanne liriese gedig voorgedra sou gewees het..." (p. 114). Lady Mandrake sit in die helder lig, "verlig deur kennis (aards en geestelik)" en vertel van sir Henry se lewe en avonture, van sy flirtasies en van al die beroemde mense, hoofsaaklik kunstenaars, dansers en so meer, ook onder andere die karikaturis Max Beerbohm, waarmee hy kontak gehad het. Dit is sprekend dat al hierdie mense, beroemd of nie, reeds dood is (p. 115).

Wanneer sy opstaan en aankondig dat sir Henry die volgende dag sonder diens en vriende begrawe sal word, dring sy ook daarop aan dat die partytjie (die dans? - JFJ) moet voortgaan.

Dit is Henry se eerste aanraking met die dood en hy is geskok. Op pad na sy kamer gaan hy weer by die saal verby waar die marmemperd in die duister spring. Is daar 'n swart ruiters op die swart perd? Saturnus op sy hings, die voorloper van die plaag. "Was daar 'n blou vlam op die lippe van sir Henry toe hy gesterf het?" (p. 116).

Henry sien vervolgens oral tekens van boosheid, verval, pes en die dood, byvoorbeeld 'n slang, vlermuis, 'n vrot vet wurm, giftige fungi, vlieë, voëls wat in die donker vlieg, 'n swart wolk in die vallei, kraaie in pare, mal honde en skape wat vrek. Selfs die liggaam van sir Henry met sy wit hare, starende oë en gapende mond word dreigend en boosaardig van voorkoms.

#### 6.3.6 Walpurgisnacht

Die aanvreting van die chaos, die verrotting, word voortgesit in hierdie hoofstuk en daar is talle verwysings na bleekwit meisies, bleekwit lippe en bleek gesigte in die gedeelte waar Jock en Henry die Accademia d'amore besoek. Talle verwysings na die dood kom hierna voor: die ou vroultjie knars 'n koringkriek dood; Henry trap amper op die adder "wat op die punt is om met 'n oëverblindende beweging pragtig dood te saai. Maar Jock vernietig hom met 'n stomp" (p. 123); hulle kom op 'n dooie skaap af, met die pens geswel; die plante ontbind; "(h)ulle kom by 'n begraafplaas, omring deur 'n mosbedekte muur, die grafkelder weggesink in die grond" (p. 123). By die opstal heers 'n bedrukte atmosfeer, maar die dansery het reeds weer begin. "Allerhande vreemde danspassies word beproef

terwyl 'n platespeler die nuutste jazz toongetrou die lug instuur. Dis die mans wat die meeste ly, want hulle moet improviseer en die vrouens hoef net te volg" (p. 125).

Henry bring tyd in sy kamer deur, "in hierdie sterwende uur van die dag" wanneer Jock sy gaste aan hulleself oorlaat, voor die aand se partytjie, 'n heksesabbat. In die bespreking van die ontwikkeling van die **Dans van die Dood** (6.2.1) is reeds genoem dat die middeleeuse heksesabbat ook dikwels met die ontwikkeling van die Dodedans vereenselwig word. Tydens so 'n sabbat is demone opgeroep en het die deelnemers hulleself aan Satan gewy. Die wilde kringdans wat die sabbat gevolg het, kan as 'n voorloper van die Dodedans vertolk word, aldus Kurtz (1975:16). Dit is tydens die heksesabbat wat "'n doodsvrees" (p. 130) vir Henry "beetpak" en waar hy finaal sy onskuld verloor. Hy aanskou hoe almal, "mans en vrouens, oud en jonk - uit alle beroepe" (p. 132) hulle op omgekeerde wyse voor Satan verootmoedig. Die simboliese eetmaal behoort eintlik die eet van verrotte lyke te wees en wanneer Henry moet eet, sien hy op die tafel voor hom die lyk van sir Henry. "Rondom hom hoor hy die fluistering van die demone" (p. 135).

"Die vrye omgang het as 'n dansparty begin onder die begeleiding van **makabere** progressiewe jazzmusiek in die agtergrond...Swart Jan is aan die voorpunt; met perfekte tydsberekening het hy hulle deur al die nuanses van demoniese vrywording gelei...In die reënboogligte, in die gestadigde ontbinding van die dans, verby die stadium van selfkritiek (die moeilikste oomblik) voer hy hulle en laat meteens elkeen aan sy eie afdraand oor..." (p. 135-136).

Die slotgedeelte van die danspartybeskrywing (p. 138) bevat die volgende veelbetekenende woorde: "In die lig van nuwe kennis kan niemand na die fees verwys as die oomblik van



die verlies van sy ewige siel nie. Niemand weet of hulle bestem is vir die hel of die hemel nie."

Henry bly alleen agter as almal die partytjie verlaat het en hy dink aan die dag en nag se gebeure, "maar dis die gebeure van die vorige aand, die begin van die kettingreaksie, wat die sterkste in sy herinnering lê. En dan is dit miskien ook omdat sir Henry en hy dieselfde naam gehad het. Hy kan die uitdrukking op die gesig nie vergeet nie: die woede voor die dood" (p. 138). Kannemeyer (1970:69) sê: "Daarom is dit juis so effektief dat hy die lyk van sir Henry sien lê, die man wat - deur die ooreenkoms in hulle name - eintlik prototipe is van homself en wat gesterf het sonder dat hy 'n beeld van homself kon vind. Die lyk van sir Henry wek dus by hom die gevoel dat ook hy besig is om sy individualiteit te verloor en voorbestem is om dieselfde pad as sy naamgenoot te volg." Die meisie wat uit die skaduwee na hom kyk, heel moontlik Salome, word dan ook verbind met lady Mandrake, want op p. 139-140 staan daar: "Hy (Henry) leef nou vir haar soos sir Henry vir lady Mandrake geleef het. Sy sal soos 'n tierwyfie veg om die beeld behoue te laat bly." Kannemeyer (1970:58) noem haar "eintlik beeld van 'n dekadente geperverteerde Salome" en die vraag ontstaan of sy die doodsfiguur in Henry se lewe sal word?

### 6.3.7 Die Koms van Salome

In die laaste hoofstuk word die verband tussen lady Mandrake en Salome herbevestig wanneer die leser vir die laaste keer van lady Mandrake lees. Henry is alleen op 'n wandeltog op die plaas, maar dan gewaar hy 'n beweging in die verte, 'n vrouefiguur wat een oomblik teen die horison gesilhoeëtteer is en die volgende oomblik saam met die landskap wegsmelt. As hulle naby mekaar kom, "merk hy eers die buitelyne, daarna die aanduiding van gelaatstrekke,

maar alles bly nog onbepaald...Dis 'n vrou, gesigloos soos in jou drome, en 'n samestelling van alle vroue. As dit Salome moet wees, dan is hierdie naderende ontmoeting soos hy verwag het, 'n stadige uitkristallisering, die geboorte van vorm uit die vormloosheid" (p. 145).

Hy herken meteens vir lady Mandrake en hy loop haar tegemoet. "'Henry,' sê sy, 'hoe aangenaam om jou hier te sien.' Die sonlig is wreed met haar en maak die masker goedkoop. Dit bak dit hard en onooglik maar verhoog in die proses die doeltreffendheid daarvan. Lady Mandrake is self so volkome weggesteek dat die openinge wat haar oë is, na twee venstertjies lyk waaragter die ware persoon na buite loer" (p. 145-146).

Sy het sir Henry veras en nou is "hy orals en in enige gedaante" en sy strooi die as op Welgevonden uit omdat hy sy gelukkigste dae daar deurgebring het, soos Henry op die punt staan om te doen. Sy gee dan ook aan hom 'n ring van sir Henry ter nagedagtenis en onthou vir sir Henry net as 'n jongman, soos die jongman voor haar (p. 146).

Die laaste partytjie breek aan en Henry is vir die eerste keer gekleed soos al die ander gaste, die program geskied weer eens op die maat van musiek (die dans hou steeds aan) en al die gaste van die vorige partytjies is daar, behalwe lady Mandrake. Haar naam word opvallend nie genoem nie en die vraag ontstaan: Is dit omdat Salome, 'n volgende vroulike doodsfiguur nou formeel die toneel betree? Soos met die dag se wandeling wag Henry weer om die vrouefiguur te identifiseer. "Al agthonderd staan op as Salome kom. Aan die eindpunt van die saal verskyn sy met haar gevolg, maagdelike meisies met donker oë.

Dis 'n indrukwekkende optog. Hulle kom stadig nader op maat van die musiek...Die een in die middel is sy. Daar is geen

keer aan die beweging nie. Dis 'n soort onafwendbare noodlot, hierdie beweging na hom toe. Alleen wag hy, sy oë tot skrefies vernou, om spoedig binne sy gesigsveld sy beminde te sien.

En dan ervaar hy die nou-bekende vrees. En saam met die vrees 'n gevoel wat liefde moet wees" (p. 153). Henry is dus reeds in haar mag.

Die *Dans van die Dood* het in *Sewe dae by die Silbersteins* al die rolspelers wat gewoonlik daarin voorkom. Die doodsfiguur, in dié geval vroulik ('n ou vrou met jonger dubbelgangers), die deelnemers aan die reidans, met ander woorde verteenwoordigers van die verskillende ampte en lae van die mensdom, die bal wat in die vorm van die verskillende partytjies aan die huis van ryk Jock Silberstein aangebied word. Die moraliserende leier van die dans (priester of "docteur") word aangetref in die figure van regter o'Hara en dr. Johns wat elke partytjie die kwessie van goed en kwaad op die voorgrond plaas. Jock vorm moontlik 'n derde lid omdat hy gewoonlik die gesprek oor goed en kwaad reeds tydens die oggendwandeling met Henry begin.

Die *Dodedans* vorm struktureel deel van die roman in sy geheel, want die dieperliggende satiriese betekenislaag van die altyd dreigende chaos onder die oppervlak van die oënskynlike orde, word ook deur die *Dodedans*-genre gedra. Dood saai chaos waar voorheen orde was. Die vernislaag van die hedendaagse samelewing met sy pretensie, hoogmoed op grond van rykdom, besittings, kwalifikasies, ensovoorts, is magteloos voor die Dood. Die Dood is altyd en oral aanwesig, soms verskuil en gemasker en dikwels onherkenbaar, maar nietemin daar vir 'n ieder en 'n elk. Die karikature wat geskep word, nie net van die doodsfiguur nie, maar ook van die deelnemers aan die dans, is nie

lighartig spottend nie, maar makaber en onheilspellend grynsend.

Dit dien vermeld te word dat die dood ook 'n belangrike rol in van Leroux se ander romans speel. Pottas (1986:24) gaan so ver om te sê dat "die beelding van die dood alomteenwoordig in die romans van Leroux (is)" en sy noem dat die optog in Parys in *IsisIsisIsis* (Leroux 1969:69) "mettertyd in 'n dodedans (verander)". Sy (1986:23) wys op die implisiete outeur in *Na'va* (Leroux 1972b:95) se ponering dat die dood die groot gelykmaker, die groot versoener in die lewe hier en nou is en wel met die volgende woorde: "Al wat almal gemeen het, is die dood van Georgie. Dis in 'n sekere mate 'n bisarre gerusstelling. Die enigma van die dood is 'n gemene deler wat geen generasie-gaping ken nie." Die moontlikheid bestaan dus dat die hele oeuvre as 'n Dodedans ontleed kan word.

#### 6.4 Samevatting

Die eerste gedeelte van hierdie hoofstuk is gewy aan die algemene aspekte van karikatuurskepping wat in die roman, *Sewe dae by die Silbersteins* aangetref word. Daar is vasgestel dat, soos in ander Leroux-romans, die karikatuur hoofsaaklik in diens van die satire gestel word. Die onwerklike wêreld wat die skrywer skep, het juis talle raakvlakke met die reële sodat die Welgevonden-landgoed gaandeweg 'n mikrokosmos word, maar dit word meer nog, in die woorde van Grové (Malan 1982:59), "'n allegoriese uitbeelding van die mens in sy gang deur hierdie wêreld..." Daar is kortliks verwys na studies wat reeds oor hierdie aspek in Leroux se romans gedoen is en veral Venter (1973) se sienswyse dat *Sewe dae by die Silbersteins* oor 'n oppervlakstruktuur (sosiale euwels) en 'n dieptestruktuur (dreigende chaos agter die orde) beskik, het aandag geniet.

Die karikatuur, as 'n tegniek van die satirikus, werk mee om sosiale euwels bloot te lê, maar is terselfdertyd ook gerig op die dieperliggende problematiek wat in die roman te berde kom, naamlik om aan te toon dat die orde net skyn is en dat chaos net onder die oppervlakte lê. Voorbeelde uit die roman is gebruik om aan te toon hoe Henry aanvanklik 'n gemasjineerde en ordelike Welgevonden verken, maar hoedat hierdie ordelikheid verbrokkel en die chaos en boosheid oorneem. Die werkwyse van die karikaturis is dan ook om dikwels eers 'n norm te skep wat later met enkele pennehale gereduseer of vernietig word tot 'n karikatuur van die oorspronklike model.

Daar is individuele aandag gegee aan die uitbeelding van die belangrikste karakters in die roman, met die uitsondering van sir en lady Mandrake wat in die tweede gedeelte van die hoofstuk ter sprake kom. Benewens Henry word al die ander hoofkarakters grootliks karikatuuragtig met die verloop van die roman.

Hierna is die onderskeie groepe (rykes, kunstenaars, boere, alle nasies, intellektueles en duiwelsaanbidders), verteenwoordigend van die hele samelewing, wat tydens die verskillende partytjies aan die leser voorgehou is, kortliks as karikature bespreek. Die gees van die karnaval, die afstroop van valse omhulsels (soos in hoofstuk 3 bespreek), word ook in die partytjies op Welgevonden weerspieël.

Die tweede gedeelte van die hoofstuk is gewy aan die sogenaamde **Dans van die Dood**, 'n genre waarin 'n karikatuurfiguur van die Dood sentraal is. 'n Ontleding van hoe **Sewe dae by die Silbersteins** by die Dodedans aansluit, het gevolg. Die oorsprong en ontwikkeling van die **Danse Macabre** word in die meeste bronne as die vroeë Middeleeue aangegee, maar daar word allerweë aanvaar dat die

populariteit en frekwensie daarvan in die visuele en literêre kunste, veral sedert die Swart Dood en Honderdjarige Oorlog tydens die Middeleeue, beslag gekry het. Enkele voorlopers tot die Dodedans is genoem en die betekenis van die woord "macabre" is nagespeur. 'n Paar van die vroegste voorbeelde van die Dodedans bevestig dat die essensiële filosofiese idees wat later kenmerkend van die Dans van die Dood geword het, reeds in hierdie vroeë voorbeelde aanwesig was.

Die samestelling van die Dodedans in die vorm van 'n reidans waarin die mensdom volgens verskillende ampte hiërargies gerangskik is, met 'n prediker of "docteur" aan die voerpunt, is bespreek.

Die figuur van die Dood wat dan die dansmaat geword het van die lewendes wat op die punt staan om oor die drumpel van die dood begelei te word, is redelik uitvoerig onder die loep geneem en die verskillende gepersonifiseerde figure wat so 'n figuur aangeneem het, asook die kwessie oor die geslag van die doodsfiguur is bespreek. Daar is vasgestel die betekenis van die Dodedans is in die eerste plek die gelykmaking van alle mense deur die dood, maar daar is ook dieper in die betekenis daarvan gedelf om vas te stel of hierdie genre nog enigiets vir die moderne mens te sê het. Dit is belangrik om daarop te let dat die Dans nie staties gebly het nie, maar deur die eeue ook ontwikkel het en deur talle kunstenaars verskillend geïmplementeer is om steeds trefkrag te behou.

Deur die seleksie van toepaslike passasies uit die roman het 'n besondere weergawe van die Dans van die dood in *Sewe dae by die Silbersteins* ontvou. Reeds in die hoofstukskrifte is daar sprake van dans, musiek en die dood. Die talle verwysings in die teks na dansery op die onderskeie partytjies asook gesprekke en gedagtes oor die



dood deur die karakters, versterk die aanduidings dat die Dood 'n metgesel is op die feestelikhede van Welgevonden. Die doodsfiguur blyk lady Mandrake te wees. Haar naam, dié van 'n giftige en dodelike plant, sinjaleer reeds hierdie feit, maar haar masker (grimering) en valse beeld, asook die feit dat sy altyd 'n oog op sir Henry het, die persoon wat sterf wanneer sy digby is, bevestig dit finaal. Verwysings na die dood en verwante begrippe, asook na dans en die verband tussen die twee is dwarsdeur die roman nagespeur. Daar kan gesê word dat die gaste op Welgevonden 'n soort reidans vorm en dat hulle 'n wye spektrum van die mensdom verteenwoordig, maar dat hulle uiteindelik almal magteloos voor die dood staan. Die moraliserende prediker kan waarskynlik hier gesoek word in die twee meturgemanne, dr. Johns en regter O'Hara wat telkens die vraag van goed en kwaad beredeneer en op die voorgrond stel, maar ook in Jock wat die heerser van Welgevonden is en Henry lei in sy inisiëring en op sy verkenningstog na selfkennis. Dat Salome moontlik 'n doodsfiguur vir Henry kan word, soos lady Mandrake dit vir sir Henry was, is ook met aanhalings uit die teks gesteun.

Die laaste en slothoofstuk bevat 'n kort oorsig oor die voorgaande studie en die besondere rol wat die karikatuur in die romankuns van Etienne Leroux speel.