

H. Ohlhoff

Langenhoven se spookstories —  
'n oriëntering

ZUSAMMENFASSUNG

*In dieser orientierenden Besprechung der Gespenstergeschichten Langenhovens wird zuerst ein Hintergrund zur Kritik dieser Erzählungsform dargestellt anlässlich der Unterscheidung Laurence Perrines zwischen "escape literature" und "interpretive literature", sowohl wie der Bemerkungen die er über die Zulässigkeit der Phantasie in einem Kunstwerk und deren Rolle hinsichtlich "escape" und "interpretation" macht. Dann werden die verschiedenen Einleitungen in beiden Büchern (Geeste op aarde; Die wandelende geraamte) untersucht. Es zeigt sich, dass diese u.a. die Wahl der Geschichten rechtfertigen sollen und auch eine Rolle spielen, die Begebenheiten auf wirklichkeitsnahe und glaubhafte Weise darzustellen. Eine weitere Parallele zwischen den Geschichten selbst trifft man im Standort des Erzählers. In den meisten Erzählungen nämlich tritt ein Ich-Erzähler auf. Die Gründe und Folgen hiervon werden kurz angedeutet. Auch wird gezeigt, dass das "Studium vom Menschen", das der Zweck eines Wiedererzählers ist, kaum die Verwendung des Phantasieelements rechtfertigen kann.*

*Daar's in die hemel, en op aarde ook,  
Horatio, meer dinge as waarvan  
Gedroom word ooit in jou filosofie.*

INLEIDEND: AGTERGROND TOT DIE KRITIEK

„Die kritikus moet reg lees, en hy moet reg takseer.”<sup>1</sup> Hierdie uitspraak van prof. C. J. M. Nienaber sou niemand seker in twyfel trek nie, maar nou bring dié opdrag die leser van veral die fantasieverhaal voor besondere probleme te staan. Hoe moet 'n mens teenoor die fantasieverhaal, in die besonder dan die spookstorie, staan: wat mag (moet?) 'n mens daarvan verwag sodat jy nie byvoorbeeld „òf te diep òf te vlak . . . lees”<sup>2</sup> nie – hoe moet jy dit beoordeel? Kan of wil die spookstorie iets anders wees as vermaak, „escape”? Kan dit naamlik, om saam met Perrine te praat, insig in die mens en wêreld bring, interpretasie wees?: „Whatever – without causing harm – serves to make life less tedious, to make the hours pass more quickly and pleasantly, surely needs nothing else to recommend it. Enjoyment – and ever more enjoyment – is the first aim and justification of reading fiction.

But, unless fiction gives something more than pleasure . . . unless it expands or refines our minds or quickens our sense of life, its value is not appreciably greater than that of miniature golf, bridge, or ping-pong. To have a compelling claim on our attention, it must yield not only enjoyment but understanding.

The experience of men through the ages is that literature may furnish such understanding and do so effectively – that the depiction of imagined experiences can provide authentic insights. ‘The truest history’, said Diderot of the novels of Samuel Richardson, ‘is full of falsehoods, and your romance is full of truths’. But the bulk of fiction does not present such insights. Only some does. Initially, therefore, fiction may be classified into two broad categories: literature of escape and literature of interpretation.

ESCAPE LITERATURE is that written purely for entertainment – to help us pass the time agreeably. INTERPRETIVE LITERATURE is written to broaden and deepen and sharpen our awareness of life. Escape literature takes us *away* from the real world: it enables us temporarily to forget our troubles. Interpretive literature takes us, through the imagination, deeper *into* the real world: it enables us to understand our troubles. Escape literature has as its only object pleasure. Interpretive literature has as its object pleasure *plus* understanding”.<sup>3</sup>

Hierop volg nog onder andere die volgende kwalifikasies en geïllustreerde verduidelikende opmerkinge: „Having established a distinction, however, we must not exaggerate or oversimplify it. Escape and interpretation are not two great bins into one or the other of which we can toss any given story. Rather, they are opposite ends of a scale, the two poles between which the world of fiction spins . . . A story becomes interpretive as it illuminates some aspect of human life or behaviour. An interpretive story presents us with an insight – large or small – into the nature and conditions of our existence. It gives us a keener awareness of what it is to be a human being in a universe sometimes friendly, sometimes hostile. It helps us to understand our neighbours and ourselves.

Perhaps we can clarify the difference by suggestion. The escape writer is like an inventor who devises a contrivance for our diversion. When we push the button, lights flash, bells ring, and cardboard figures move jerkily across a painted horizon. The interpretive writer is a discoverer: he takes us out into the midst of life and says, ‘Look, here is the world!’ The escape writer is full of tricks and surprises: he pulls rabbits out of hats, saws a beautiful woman in two, and snatches brightly coloured balls out of the air. The interpretive writer takes us behind the scenes, where he shows us the props and mirrors and seeks to make clear the illusions. This is not to say that the interpretive writer is merely a reporter. More surely than the escape writer he shapes and gives form to his materials. But he shapes and forms them always with the intent that we may see and feel and understand them better, not for the primary purpose of furnishing enjoyment.”<sup>4</sup>

Blaai ’n mens nou na die lemma „Gespenstergeschichte” in Gero von Wilpert se *Sachwörterbuch der Literatur*, dan vind jy onder andere die volgende: „(sie) erregt durch das Auftreten wirklicher oder vermeintlicher Geister oder Spukgestalten Grauen und Schauer des Lesers; mehr auf Spannungserregung und Nervenkitzel als auf künstlerische Wirkung angelegt, bleibt sie grösstenteils auf die Trivilliteratur beschränkt und erreicht selten volle Kunsthöhe, dann in Zeiten des Irrationalismus oder als aufklärerische Parodie des Geisterglaubens.”<sup>5</sup>

Verder: onder die lemma „Schauerroman” lees ons: „bewusst auf Schauer-effekte angelegter Roman, der sich durch Schauplatz (oft alte Schlösser und

verwaarloste Einzelbauten) und mysteriöse, übernatürliche oder erst später natürlich erklärbare Ereignisse bes. an die Phantasie der Leser wendet".<sup>6</sup> Volgens hierdie twee aanhalings sou die oorgrote meerderheid van spookstories slegs een doel voor oë hê: (ont-)spanning, vermaak, „escape”. Maar nou moet ons die minderheid nie uit die oog verloor nie: die spookstorie kan wêl kunswaarde hê, meer as blote „Unterhaltung” wees, en dit dan o.a. wanneer die bonatuurlike nie bloot om sigself gebruik word nie, maar byvoorbeeld as parodiseringsmiddel.

Perrine trek laasgenoemde lyn verder deur in sy betoog oor die aanvaarbaarheid van fantasie in die kunswerk: „From the improbable it is but one step further to the impossible (as we know it in this life). Why should not our author begin ‚Let’s suppose that a miser and his termagant wife find themselves in hell’ or ‚Let’s suppose that a timid but ambitious man discovers how to make himself invisible’ or ‚Let’s suppose that a primitive scapegoat ritual still survives in contemporary America’. Could not these situations also be used to exhibit human truth?

The nonrealistic story, or FANTASY, is one that transcends the bounds of known reality. Commonly, it conjures up a strange and marvellous world, which one enters by falling down a rabbit-hole or climbing up a beanstalk or getting shipwrecked in an unfamiliar ocean or dreaming a dream; or else it introduces strange powers and occult forces into the world of ordinary reality, allowing one to foretell the future or communicate with the dead or separate his mind from his body or turn himself into a monster. It introduces human beings into a world where the ordinary laws of nature are suspended or superseded and where the landscape and its creatures are unfamiliar, or it introduces ghosts or fairies or dragons or werewolves or talking animals or invaders from Mars or miraculous occurrences into the normal world of human beings. Fables, ghost stories, science fiction – all are types of fantasy.

Fantasy may be escapist or interpretive, true or false. The space ship on its way to a distant planet may be filled with stock characters or with human beings. The author may be interested chiefly in exhibiting its mechanical marvels or providing thrills and adventures, or may use it as a means of creating exacting circumstances in which human behaviour may be sharply observed and studied. Fantasy, like other elements of fiction, may be employed sheerly for its own sake or as a means of communicating an important insight. The appeal may be to our taste for the strange or to our need for the true. The important point to remember is that truth in fiction is not to be identified with realism in method. Stories that never depart from the three dimensions of actuality may distort and falsify life. Stories that fly on the wings of fantasy may be vehicles for truth.<sup>7</sup> Fantasy may convey truth through symbolism or allegory or simply by providing an unusual setting for the observation of human beings.”<sup>8</sup>

Met hierdie feite in gedagte sal ’n mens dan by die beoordeling van ’n verhaal nie vra of dit binne die grense van die moontlike bly nie, maar eerder wat die *funksie* van die fantasie-element is: „Is it used simply for its own strangeness or for thrills or surprises or laughs? Or is it used to illumine the more normal world of our experience? What is the purpose of the author’s invention? Is it like a roller coaster, simply a machine for producing thrills?

Or does it, like an observation balloon, provide a vantage point from which we may view the world?"<sup>9</sup>

#### LANGENHOVEN SE SPOOKSTORIES

Met die voorafgaande as „perspektiverende” agtergrond, kan ons nou na Langenhoven se spookstories kyk, met toespitsing op drie daarvan. Die eerste opvallende saak in verband met die spookstories lê in die inleidings tot beide boeke: *Geeste op aarde* en *Die wandelende geraamte*.<sup>10</sup> Nie een van die twee (oor)vertellers is naamlik bereid om sommer maar enige spookstorie in sy versameling op te neem nie. Hulle stel dus ’n bepaalde voorwaarde, ’n „standaard” waaraan so ’n storie moet voldoen voordat dit – vir hulself in elk geval – bevrediging bring. So moet vir Gideon H. H. Koertzen ’n spookstorie iets van die verteller daarvan laat blyk: „Maar dis by my ’n liefhebbery om verhale van beweerde bowenatuurlike verskynings te versamel. Nie uit sieklike belangstelling of morbiede nuuskierigheid nie. Ook nie uit ’n begeerte om verborgenhede te besnuffel nie. Ek is ’n man van ’n doodeenvoudige, alledaagse, praktiese, prosaïese gemoedsaard. Nee, my oogmerk was nie geestestudie nie maar mensestudie. Immers, die geskiedskrywer openbaar homself meer as die geskiedenis wat hy beskryf. Die gewone man wat jou vertel van die gebeurtenis van gister wat onder sy oë plaasgevind het, vertel jou met sy vertel meer van homself as van die gebeurtenis. Selfs die leuenaar is daarin altyd wáár – dat sy leuens ’n ware voorstelling openbaar van wat hy is. Te meer dan, wanneer iemand jou vertel van buitensporige ongewone, ongelooflike ondervindings, lê hy aan jou waarneming as ’n mense-ondersoeker dieptes van sy eie siele-aard bloot wat hy self nie besef nie” (bl. 8). Ook wanneer hy dan die soorte spookstories wat hy nie die moeite werd ag nie, pertinent noem, kom hy terug op die „grootste gemene deler” van die verhale in sy versameling, nou egter verder gekwalifiseer: „Juis om daardie rede van belangstelling het ek op gewone beuselagtige ‚spookstories’, ligsinnige en onsinnige vertelsels, verhale van ontmoetings wat dadelik op natuurlike wyse kan uitgelê word, en klaarblyklike versinsels, nooit my aandag verwis nie. Die verhalers daarvan is te algemeen om ’n besondere mensestudie werd te wees” (bl. 8 – ek onderstreep). Dus gaan dit vir hom uiteindelik om verhale waarin die moontlikheid bestaan om ’n verteller raak te loop wat *om die een of ander rede sal boei*.

’n Mens sien iets van hierdie blik uit en in ’n ander rigting as die gewone ten opsigte van die spookstorie trouens al in die eerste paragrawe van die algemene inleiding as hy liever nie die woord „spoke” wil gebruik nie, omdat dit ’n klank van spot en minagting gekry het: „Is daar spoke?

Laat ons hierdie woord vermy, met die spotbetekenis wat hy bygekry het en die geur van minagting wat hom aankleef” (bl. 7). Aan die einde van die inleiding kom hy wéér terug op sy, „anderse”, oogmerk: „Ten slotte; al was my persoonlike oogmerk met die versameling van hierdie soort vertellings ook iets anders . . .” (bl. 9).

Die (oor)verteller van die verhale in *Die wandelende geraamte* het ’n heel ander, maar ook weer ongewone doelstelling met en maatstaf vir sy keuse van verhale vir die versameling: „Daarom het ek verhale uitgesoek wat berekend is om die arme belasterde geeste verstandelik te rehabiliteer. Die

geeste wat ek so vry is om hier aan die leser voor te stel, is sodanig van aard en gedrag soos hy vermoedelik self eendag graag sal wil wees” (bl. 120). Hy het dit naamlik teen die belaglikheid van die gewone spook soos hy van kindsbeen af van hom gehoor het, die spook wat – ook in sy moderne spiritistiese gedaante – sonder enige oorspronklikheid of redelikheid optree en „dit terwyl hy voorgee dat hy die onsterflike verheerliking is, nie van ’n bedlamiet of swaap of kunsbeoordelaar nie, maar van een of ander bekende afgestorwene wat in sy leeftyd hier op aarde ’n normale intelligensie had” (bl. 120). Só ’n verwording ná die dood skep geen aangename vooruitsig nie („. . . jy (kon) wens om liewer glad nie dood te gaan nie of anders morsdood te gaan en dood te bly” – bl. 120). Nou wil hy liewer spookstories oor „ordentlike” spoke vertel: om nie sy eie of sy lesers se tyd te verkwis nie, en ter wille van die spoke self.

Deur die inleidings tot die twee bundels spookstories word dus onderskeidelik in die vooruitsig gestel dat die leser iets meer as blote „escape” uit hulle sou kan put en dat die „escape” ten minste nie van die aard van die gewone spookstorie s’n sal wees wat byvoorbeeld vertel van „Spannungserregung”, „Nervenkitzel” en „Schauereffekte” nie: „Hy (dit is die gewone spook) oortree op eiendom wat nie syne is nie; hy rig moleste of katekwaad aan: hy maak kinders en papbroeke bang” (bl. 119 – ek onderstreep).

’n Tweede opvallende saak is die inleidings tot die verhale wat telkens voorkom. In *Geeste op aarde* stel Koertzen hierin die „bron,” die verteller van wie hy die betrokke verhaal gehoor het, aan die leser voor. Reeds in die algemene inleiding het hy van sy bronne melding gemaak en wel soos volg: „Om hom van verder gegewens te voorsien om tot so ’n beslissing (naamlik of daar ’spoke’ is) te kom, as hy daartoe geneig voel, gee ek die volledige bron in elke geval, met ’n korte beskrywing van wat ek van die verhaler weet. Want ek is vir die inhoud van die boek nie aanspreeklik nie. Ek tree op as blote oorskrywer. (En dan nog onder hoognodige redaksie. Maar die redakteur het nie met my bronne in aanraking gekom nie)” (bl. 8-9). Deur die vertellers voor te stel as persone met wie die leser self in aanraking kan kom, skep hy as ’t ware by voorbaat ’n soort werklikheidsillusie ten opsigte van die verhale. Sy opmerking dat die redakteur nie van die geleentheid gebruik gemaak het nie, werk hierin mee: hy kon as hy wou!

Word hierdie mense nou mettertyd voorgestel, kom een karaktereienskap elke keer, sonder uitsondering, na vore: hulle is almal betroubaar, eerlik. Dit word wel nie altyd in soveel woorde gesê nie, maar hulle geloofwaardigheid word steeds onmiskenbaar geïmpliseer. Luister na ’n paar uittreksels: „Die verteller van hierdie verhaal is die bekende inspekteur van skole onder sir Frederick de Waal se administrasie, meneer Jacobus Holsemeer. Ek hoef niks verder te sê nie” (bl. 11 by „Die slaapwandelaar”). „Ou Hendrik Duiwenal is ’n lid van die Volksraad . . . Ons ken ou Hendrik almal vir ’n haastige, kortgebonde, driftige ou man, impulsief, sonder vrees vir mens of dier of diuwel. Dis nie ons ondervinding om by daardie klas, leuenaars aan te tref nie” (bl. 19 – by „Die bouval op Wilgerdal”); „Rens was in sy vroeër jare ’n bekende handelaar, algemeen geag en vertrou om sy vlekkelose eerlikheid” (bl. 35 by „Die tralies in die veld”); „Uit my eie kennis kan ek niks sê omtrent ou Hans Tysse nie as dat ek hom eenmaal ontmoet het . . . ;

en dat hy die indruk op my gemaak het dat as ek op 'n jurie sou sit, ek sy woord sou neem voor dié van baie ander mense" (bl. 43 by „Die wit hand”); „Hy is 'n boekhouer, en sover as ek met my kort besoek aan sy dorp kon oordeel – 'n mens kan sommer sien as jy met 'n man deur sy eie strate loop – algemeen bemin en geag deur sy omgewing. Hy dra die onromantiese naam van Koos Smit. Sy vrou het hom lief en hy vir haar; dit kon ek ook sien" (bl. 88 by „Die roepstem uit die see”). Onmiddellik word so aan hierdie verhale van bonatuurlike gebeure vooruit reeds 'n sekere geloofwaardigheid verleen: sulke mense sal tog nie lieg nie, sal tog nie sommer enige verhaal vir waar oorvertel nie. Meer nog, dit is nie verhale wat hulle by ander gehoor het nie; hulle was self teenwoordig toe die geskiedenis hulle afgespeel het. Dit is dus verhale deur *betroubare* mense van dinge *wat hulle self ervaar het*.

'n Beswaar sou kan wees dat op hierdie wyse die geloofwaardigheid van die verhale – ten dele in elk geval – deur buite-tekstuele gegewens bewerkstellig word. Die bekendstelling staan trouens ook duidelik los van die verhaal deurdat die voorletters G.H.H.K. telkens daaragter verskyn. Maar nou word hierdie aantekeninge tog subtiel in die verhaalwêreld self ingetrek, as 't ware deur literêre verwysing, en so „gewettig”. Meermale vind ons naamlik iets binne die verhaal wat daardie aantekeninge in gedagte roep, hulle enigszins gestalte laat aanneem. So sê Holsemeer in die loop van sy relaas byvoorbeeld die volgende: „Ek onthou een slag – ek was toe nog nie weggestuur skole toe nie – dat my vader aan 't bou was aan die dubbele-verdieping-waenhuis en pakhuis wat nou nog daar op ons plaas staan” (bl. 12 – ek onderstreep). In „Die roepstem uit die see” weer sien 'n mens die liefde van ander vir Koos en sy en sy vrou se liefde vir mekaar, laasgenoemde in die goedge gekorswel – en word die aantekeninge weer eens as 't ware deel van die verhaalstruktuur: „Nee, Oom, kom ry sommer nou saam vir geselskap. Die tante en die kinders kan met die trein agterna kom”.

„Nee, Sielia, Hennie sal ontevrede wees. Wag tot hy ook veertig jaar getroud is nes ek en begin lus kry vir ander geselskap”.

„Hoor so 'n onbeskofte ou man’, sê Greitjie agter my. Sy het net by die voordeur uitgekome” (bl. 89).

Kyk 'n mens na die verhaalinleidings in *Die wandelende geraamte*, vind 'n mens byvoorbeeld by „Die wandelende geraamte” en „Polka” dáárin die „vooruitspelende werklikheidsillusie”. Van die verteller van eersgenoemde, „Oom Dirk”, word byvoorbeeld gesê „die Kouveldse mense sal almal baie goed weet wie ek bedoel” (124) – hy sou dus 'n werklike persoon wees. Meer nog, nes in „Polka” situeer die inleiding die verteller binne 'n werklik bestaande (en bekende asook herkenbare) Suid-Afrikaanse milieu, sodat hy ook só 'n werklikheidskarakter kry: „Ek onthou nog vandag baie goed die pad deur Seweweekspoort van Ladismith (Kaap) se kant af, en die pad van Laingsburg vandaan, Buffelsrivier af, Rooinek oor, en dan ál onder die Swartberg langes. Daardie streek word genoem die Kouveld, en werklikwaar hy het nie sonder verdienste aan sy naam gekom nie. Meer as eenmaal, te perd of te kar op weg na die nooi toe, het die wind my daar gesny dat my murg hardevet was in my bene en my gesig blou soos 'n kaaiman s'n.

Oom Dirk se plaas was 'n klein plasie, vaseknyp in 'n kloof, nie 'n berg kloof nie maar 'n kloof deur die koppe wat tussen die Swartberg en die Groot Karoo 'n soort van onderberg vorm . . . Om op die plaas te kom

moet 'n mens wegdraai uit die groot pad wat van Laingsburg af deur die poort gaan na Calitzdorp en Ladismith" (bl. 124); „Op weg van Ladismith na Prins Albert was ek deur Gamka gestop. Dis 'n skelm ou rivier wat met daardie kwajongstreek geplaag is – en pla. Hy kom ver uit die Groot Karoo uit, van Beaufort-Wes en elders, met 'n groot stuk wêreld van 'n aanloop . . . In daardie dae was die Gamkavallei deur die Groot Karoo nog nie een aanmekeer bewerkte saaiplaas nie maar 'n onafgebroke voortstreckende plaat dorings met die rivier in die middel af" (bl. 303, 304/5). Die oorverteller sê trouens ook in die inleiding tot „Die wandelende geraamte" dat dit nie versonne verhale deur hom is of selfs hoorsê-verhale sover dit hom betref nie: „Maar aangesien dit nie my eie ondervindings is waarvan ek hier getuig nie . . . ontvang die leser die getuienis as hore-sê, en daarom vind ek dit wenslik om die getuies, wat ék voor my gehad het en die leser nie, elke slag met 'n inleidende woordjie aan hom bekend te stel" (bl. 123 – ek onderstreep). En nou is die oorverteller, volgens verhaalgetuienis, hierdie keer „Kerneels", klaarblyklik dus Langenhoven self. Dat hy hier – as werklik bestaande persoon – aan die woord kom, gee óók aan die mense wat hy „voor (hom) gehad het" 'n bepaalde werklikheidsillusie, en dié gee dit weer aan die verhale self, want baiekeer het die verteller die verhaaldeure meegemaak. Weer hoor ons ook van geloofwaardige mense in die inleidings, byvoorbeeld van „Hendrik Viljoen, 'n praktiese wakker kêrel" (bl. 305 by „Polka"), dus iemand wie se verbeelding nie sommer op loop sal gaan nie en wie se oordeel betroubaar behoort te wees. Weer dus 'n geloofwaardige „omlysting" vir die bonatuurlike.

Reeds uit die voorafgaande moet dit duidelik wees dat daar meer as een raakpunt tussen die twee boeke en tussen die verhale self bestaan. En dit is in meer as net die genoemde opsigte waar. 'n Ander opvallende parallel lê in die gesigspunt: soos ek vroeër reeds geïmpliseer het, is die eerste persoonsgesigspunt verreweg die oorheersende. Die vertellers vertel van dinge wat hulle self aanskou het. Die vraag ontstaan dan of hierdie vertellingshoek as sodanig sinvol is, met ander woorde afgesien van die reeds genoemde wyse van meewerking in die skepping van werklikheidsillusie en geloofwaardigheid. In *Mosaïek* word die aard van die eerstepersoonsvertelling só saamgevat: „In 'n eerstepersoons-verhaal is daar 'n ,ek' aan die woord wat óf sy eie verhaal vertel en dus hoofkarakter in sy vertellings is, óf anders tree die ,ek' op as bykarakter wat oor ander karakters praat . . .

Die voordeel van die eerstepersoons-vertellingshoek is dat dit deur die vertrouliker aard daarvan geneig is om die afstand tussen die leser en die verteller te verminder – iets wat egter maklik kan hinder as dit oordryf word. Dit bevorder ook dikwels die geloofwaardigheid van die verhaal . . . Hierdie vertellingshoek help die skrywer ook grootliks in sy seleksie van sy stof vir die verhaal, want net dit wat die verteller self ervaar het of kennis van dra, kan in die verhaal opgeneem word – iets wat natuurlik ook maklik 'n beperking kan wees.

'n ,Ek'-spreker openbaar homself eerder as om homself te beoordeel of te ontleed. Sulke oordele en ontledings sal wel in die verhaal teenwoordig wees, maar slegs by implikasie sodat die leser gevolglik sy eie afleidings sal moet maak".<sup>11</sup> Sekere opmerkinge van Perrine sluit hierby aan: „(The first-person point of view) offers, sometimes, a gain in immediacy and reality,

since we get the story directly from a participant, the author as middleman being eliminated. It offers no opportunity, however, for *direct* interpretation by the author . . .<sup>12</sup>

In Langenhoven se spookstories vind 'n mens albei vorme van die eerste-persoonsgesigpunt, die sentrale en die perifere. In „Die slaapwandelaar” en „Die roepstem uit die see” byvoorbeeld vind ons laasgenoemde: Holsmeer kom nie self met die gees in aanraking nie; hy is slegs toeskouer van die middernagtelike ontmoeting tussen Japie en die gestorwe Marta, en dit op 'n afstand en onbemerkt. Ook in „Die roepstem uit die see” staan die verteller nie sentraal nie: die verhaal draai om Hennie en Sielia, 'n pasgetroude paar. Die verteller kom wel in direkte aanraking met die gees („nog met die ope arms vaar sy die see in. Ek spring agterna in die water. Ek gryp haar om die lyf. Waar ek 'n liggaam in my arms moes gehad het, is niks. Die gedaante is verdwyn” – bl. 91), maar ook hier in die slottaferieel van die verhaal word dit duidelik wie die hooffigure is: „Dis Sielia se lyk, yskoud.

Ek probeer om haar om te draai sodat ek haar gesig kan sien. Sy is onbeweeglik, haar arms vasgekleem om 'n swaar ding wat onder haar lê, half toe van die sand.

Dis Hennie se liggaam” (bl. 91-92). In „Die wandelende geraamte”, hierteenoor, staan Oom Dirk sentraal: dis hy wat op die verlate plaas oornag, bepaalde ervarings met die geraamte het en uiteindelik die plaas koop en die geraamte tot rus bring deur sy beendere by sy tweelingbroer s'n te begrawe. Hierdie spook het dus 'n redelike plan gehad: om met sy broer verenig te word. En hiermee is ons meteen terug by die soort spook waarin die oorteller, Kerneels, sin het. Oom Dirk het wel geskrik, maar dit was nie die doel van die geraamte nie, ook nie enige ander moontlike vorm van verspottigheid nie. Laasgenoemde feit word trouens eksplisiet getoon wanneer die spook van die krans afrol en in 'n klipskeur verdwyn. Dan wonder Oom Dirk: „Maar wat op aarde wil die ding van my hê? dog ek. Het hy my vir die gek hierheen gebring om nou maar weer hier om te draai?” (bl. 129 – ek onderstreep). Die geraamte kom egter weer te voorskyn en lei hom verder. Duidelik was sy agterdog dus verkeerd: so 'n soort spook was dit nie. Al hierdie dinge was trouens daarop gemik om Oom Dirk sy (die geraamte se) wens te laat insien. Wat deur die algemene inleiding in die vooruitsig gestel word, word dus in die verhale bevestig – en ons vind nie die algemene soort „Gespenstergeschiede” waarvan Von Wilpert praat wat bedoel is vir spanning en rillingseffekte nie. Kerneels se spoeke sal dit kwalik vermag, hulle is net nie daardie soort of daarop ingestel nie. Eerder is ook dié spoeke 'n „vantage point”, al is dit dan miskien op 'n bietjie 'n ander manier as die maniere wat Perrine pertinent noem. Hieroor later iets meer.

In sekere sin sou dit seker verkeerd wees om Langenhoven se spookstories aan 'n streng struktuur- of „kuns”-analise te onderwerp, want meer as een keer word dit gestel dat dit doodeenvoudige verhale of droog-saaklike feite wil wees en geen „kuns” nie: „Die woordelike vorm (behoudens die redaksie) is my eie. Daarby egter het ek na geen letterkundige opsiering gesoek nie; al sou ek dit ook kon behaal het” (bl. 9); „Van sodanige spookstories kan ek genoeg oortel – of genoeg bymaak uit my eie verbeelding. Maar hoe hoog-kunsagtig ook sulke draadlose, doellose, puntelose en sinnelose vertelsels sou gewees het, ek weier om my of my lesers se tyd daarop te verkwis”



(bl. 120); „Dis ’n kort verhaaltjie hierdie . . . Met behulp van kunstige stoplappery kon hy gerek geword het – die verhaal bedoel ek – tot vier maal sy lengte. Maar die doel met hierdie reeks vertellings is nie om kunstig te wees nie (al was dit ook binne die skrywer se vermoë). Die doel wat ek hiermee het, is om sonder opsmuk op droogsaaklike wyse uit my versameling van wat eintlik nie „spookstories” in die gewone sin genoem kan word nie, een en ander oor te vertel, sover as wat moontlik is soos ek hulle self gehoor het” (bl. 123). Tog laat selfs ’n vlugtige ondersoek van die gesigspunt in byvoorbeeld die drie verhale wat reeds hierbo in verband met dié element genoem is, sien dat dit ook in eenvoudige stories ’n belangrike rol kan speel om byvoorbeeld die verwesenliking van bepaalde doelstellinge moontlik te maak of te verongeluk. In sekere sin is Koertzen en daardeur ook die leser se „mensestudie” oor die *verteller* van ’n verhaal slegs moontlik en slegs konkreet aan ’n bepaalde persoon te koppel indien die verhaal in die eerste persoon vertel word. By die alwetende verteller sou dié sake nie moontlik wees nie, of slegs ten dele.

En dat die leser en Koertzen wel mensestudie sou kan doen, staan vas, maar of die studie nou juis gerig sou kan wees op die mens in die ongewone situasie waar hy met die bonatuurlike gekonfronteer word, soos in die inleiding enigsins geïnsinuer word en soos Perrine dit ook stel (vergelyk vroeër), is ’n ander vraag. ’n Mens sou byvoorbeeld weer daarop kan wys dat die vertellers meermale perifere karakters is en slegs indirek of net vir ’n oomblik met die „spook” te doen kry. Die hoofpersoon self in „Die slaapwandelaar” ontmoet die gees in sy slaap en weet die volgende môre niks daarvan nie, terwyl Sielia in „Die roepstem uit die see” geen ontmoeting met die gees van Hennie het sover die leser kan vasstel nie. Uit „Die wandelende geraamte” – waar genoemde doelstelling egter nie geld nie – sou ’n mens wel van oom Dirk uit sy reaksies op die ongewone situasie van ontmoeting met ’n spook bepaalde dinge kan aflei. So openbaar hy byvoorbeeld iets van homself aan ons as hy sy skrik en ontsteltenis by die ontmoeting laat blyk: „Net soos ek wou omdraai om my goed by die kar te gaan haal, sien ek ’n ding wat my in my spore soos ek daar staan soos versteend hou” (bl. 127); hy wil die volgende oggend aanvanklik ook nie oor die ontmoeting praat nie; ’n bepaalde mensliewendheid blyk uit die feit dat hy die beendere herbegrave en laat hoor: „Die rustelose was tot rus gekom; die tweeling was weer bymekaar” (bl. 131); en na aanleiding van die gebeurtenis uiter hy ook die volgende oortuiging: „Wanneer ’n mens deur die nood op die proef gestel word, openbaar jy dikwels ’n krag – of liewer, moet ek sê, word jou ’n krag geskenk – wat vir jou agterná onmoontlik wonderbaar is” (bl. 127-128).

Dit wil my egter voorkom of ook hier, én dan in *Geeste op aarde*, die fantasie-element se funksie miskien eerder daarin lê dat die verhale op ánder wyses as dat ’n karakter byvoorbeeld daardeur in ’n krisissituasie gebring word, *insigte of temas* van ’n meer algemeen-menslike aard na vore laat kom. Die *spookstories* word dus wel „vantage points”, draers van insigte – en dit is, ook volgens Perrine, die groot maatstaf – maar dan op vele verskillende wyses. Die interessante is egter dat die spookgedaantes sêlf meermale hierin in sekere sin die fokuspunt word en nie die lewende persone nie. Kyk ’n mens byvoorbeeld na „Die slaapwandelaar”, sien jy dit gaan nie soseer om Japie se ervaring as sodanig nie, maar om die invloed op hom

van sy ontmoeting met Marta se spookgedaante – ’n ontmoeting waarvan hy nie eens bewus is nie. Die oggend ná die ontmoeting vind ons ’n byna totale ommekeer uit sy vroeëre bedruktheid: „Die volgende oggend was Japie opgeruimd, byna vrolik.

„Liewe wêreld, Japie!” sê ek, „jy moet ’n heerlike nagrus gehad het. Jy lyk na ’n nuwe mens vanmôre’.

„Dankie, my maat; ek het tog te lekker geslaap; stil en vas, nie ’n droom nie. Maar wat my so gelukkig maak vanoggend – ek voel ál, Marta is darem nie te ver van my af nie’ ”. (bl. 17-18). Laasgenoemde het in die ontmoeting as ’t ware gestalte gekry, en die tema, met die spookgedaante as draer en ook as aanleidende oorsaak daarvan dat dit in die Japie-figuur tot uiting kom, is duidelik: selfs die dood bring geen einde aan die band tussen geliefdes nie. In „Die roepstem uit die see” weer spreek die spookgedaante wat Koos Smit ontmoet se handeling en woorde onmiskenbaar van hunkering: „Ek het byna teen ’n wit gedaante aan geloop wat by die kant van die water staan, *ope arms na die see toe*.

„Hennie”, sê Sielia, „ek het jou geroep en jy het nie gekom nie. Maar nou hoor ek jou na my roep, en ek kom’.

*Nog met ope arms vaar sy die see in*” (bl. 91 – ek kursiveer). Wanneer Smit dan omdraai, vind hy die twee lyke (vergelyk vroeër) as dramatiese vergestaltung van die pas uitgesproke (deur die *spookgedaante*) tema van opofferende liefde, van die mag van die liefde, van ’n drang om nooit geskei te wees nie. En daarmee is ons meteen by „Die wandelende geraamte” waar dit uiteindelik ook nie soseer gaan om Oom Dirk se ontmoeting nie, maar om die handeling van die spookgedaante en die sin daarvan. Dít staan uiteindelik sentraal en laat die tema na vore kom dat die diepe liefde in die lewe nie by die dood eindig nie; dat, as daar nie daarná ook vereniging is nie, geen vrede moontlik is nie.

Of hierdie temas oortuigend in die verhale as geheel vergestalt is, of hulle logies uit al die gegewens voortvloei, of daar dus noodwendigheid ten opsigte daarvan bestaan, is ’n probleem wat verdere studie vereis. In so ’n studie sal onder andere aandag gegee moet word aan die oppervlakkigheid, al dan nie, in die voorstelling van die „lewe” in die verhale, en gepaardgaande daarmee aan die bydrae wat die eerste persoons-gesigspunt byvoorbeeld in sy skepping van vertroulikheid, geloofwaardigheid en spanning lewer, aan die realistiese tekening van die verhaalwêreld en die rol daarvan ten opsigte van onder andere die geloofwaardigheid, asook aan die rol van die dialoog, met die onmiddellikheid wat dit bewerkstellig.

*Universiteit van Pretoria*

#### LITERATUURVERWYSINGE

1. Nienaber, C. J. M. 1963. „Dwaalweë van die literêre kritiek,” *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 3 (1): 3/4.
2. *Ibid.*, 7.
3. Perrine, Laurence. 1970. *Story and structure*. Harcourt, Brace & World, Inc., New York: 3-4.
4. *Ibid.*, 4-5.
5. Wilpert, Gero von. 1964. *Sachwörterbuch der Literatur*. Alfred Kröner, Stuttgart:

247-248. Onder „Trivialliteratur” verstaan Von Wilpert „niederer und literarisch wertloses Unterhaltungsschrifttum” (742). Met „Unterhaltungsliteratur” bedoel hy dan die volgende (let op die ooreenkomste met Perrine se opvattinge): „meist abschätzige Bezeichnung für stoffreich erzählendes Schrifttum als künstlerisch geformte Unterhaltung für die literarischen Bedürfnisse eines anspruchslosen Publikums; gemäss seiner Aufgabe als bloss angenehmer Zeitvertreib ohne tiefeschürfende Problemstellung und echte dichterische, seinsergründende Werte und ästhetischen Ansprüchen nicht genügend, doch über die bloss Schundliteratur erhoben und von harmlosem, nicht wie jene geschmackszersetzendem Charakter” (749).

6. *Ibid.*, 619.

7. Vgl. hier ook die reeds vroeër aangehaalde woorde van Diderot oor Richardson se werk. ’n Mens moet hier verder in gedagte hou dat immers selfs die „realistiese” werk fiktief is, ten minste in dié opsig dat daar seleksie en ordening van die artistiek onverskillige materiaal plaasgevind het. Vgl. o.a. C. J. M. Nienaber (1973. *Taal en teken Academica*, Kaapstad): „Ten slotte moet die kritikus daarop bedag wees dat ’n kunswerk geen weergawe van die alledaagse werklikheid moet wees nie; maar wel ’n herordening (omvorming, herskepping, transformasie of ’n transmutasie) daarvan. Daarom kan hy so ’n werk nie beoordeel volgens die getrouheid aan daardie alledaagse werklikheid nie. ’n Kunswerk het ’n fiktiewe karakter” (78) en J. P. Smuts en R. van Rensburg (1973. *Mosaïek*. H.A.U.M., Kaapstad): „In die eerste plek moet dit baie duidelik gestel word dat die skrywer in sy werk ’n ander wêreld skep as dié wat ons in die alledaagse lewe ken –alhoewel ’n mens moet toegee dat dit op die oog af soms redelik na daaraan kom. Maar selfs wanneer ’n beskrywing oënskynlik na aan die werklikheid is, is dit nog steeds anders as die werklikheid . . .

Daar is dus ’n hele verskeidenheid van maniere waarop ’n skrywer te werk kan gaan om sy verhaal te vertel, en op dié wyse druk hy so ’n eie stempel op sy stof af dat die uiteindelige produk altyd in ’n mindere of meerdere mate van die werklikheid verskil . . .

. . . ’n mens (kan) sê dat ’n skrywer altyd seleksie toepas ten opsigte van sy materiaal. Daarna orden of rangskik hy sy materiaal en plaas sekere aksente deur sy beklemtoning van belangrike gedeeltes. Deur al hierdie middele bou hy die struktuur van sy verhaal op” (9/10).

8. Perrine, t.a.p., 340.

9. *Ibid.*, 341.

10. Alle verwysing is na die Eeufees-uitgawe.

11. Smuts en Van Rensburg, t.a.p., 15-16.

12. Perrine, t.a.p., 175.