

LITERÊR - TEORETIESE BESINNING

"Teen die agtergrond van Etienne Leroux se vroeër werk kan *Magersfontein, o Magersfontein!* beskryf word as 'n roman van realistieser aard," aldus Elize Botha (in Cloete 1980:349).

Van die begrip "realisme" bestaan talle en uiteenlopende interpretasies, en omdat selfs in 'n enkele interpretasie verskeie fasette gevind kan word, moet nie net literêre kritici se beskouinge oor die begrip ondersoek word nie, maar ook en veral dié van die outeur self.

Vir Grové (s/d:90), het realisme in die literatuur twee betekenisse, nl. "om 'n bewuste reaksie aan te dui teen die Romantiek"; daarbenewens kan dit die "liefdevolle en ontdekkende bestudering van die alledaagse werklikheid" wees. Hiermee stem Abrams (1971:140,141) se siening ooreen, dog hy wys daarop dat 'n bepaalde literêre metode ook as realisme gesien kan word, d.i. wanneer die onderwerp op so 'n wyse aangebied word dat die leser die illusie van 'n werklike ondervinding ervaar.

Beckson en Ganz (1977:202,203) sien realisme in 'n literêre werk as die gebrek aan 'n vooropgestelde raamwerk vir die gebruik van sy materiaal deur die outeur. Die verhaal moet homself vertel, want die waarheid en werklikheid sou eerder in die gebeurtenisse as in die leser se verbeelding lê.

As motto by sy studie oor realisme gebruik Grant 'n aanhaling van Wallace Stevens, "Realism is a corruption of reality." Vir Grant

self (1974:1) is die begrip baie elasties met talle fasette soos, o.a., kritiese realisme, fantasie-realisme, ironiese realisme, militante realisme, nasionale realisme en satiriese realisme. In 'n literêre werk kan verskeie van die fasette gelyktydig voorkom.

As literêr-kritiese term vind Realisme sy oorsprong in die Wysbegeerte waarin hy, as onderdeel van die Idealisme, moes bewys dat universele begrippe soos goedheid, regverdigheid, ens., werklik bestaan en nie net 'n eienskap is van die voorwerpe waarin hulle gevind word nie, aldus Grant (1974:3). Vanaf ongeveer die helfte van die negentiende eeu is Realisme gesien as synde in diens van die aggresiewe Materialisme. Laasgenoemde het dan ook onuitwisbare letsels op die huidige wese van die Realisme gelaat.

In die spanning tussen materialisme en idealisme, vergeet realisme sy verbondenheid aan die realiteit en wel totsô 'n mate dat Grant van mening is dat daar onder die moderne skrywers diegene is wat realisme self begin bevraagteken. Hulle sien die werklikheid as iets wat verwerf moet word en wat nie reeds vanself bestaan nie. Die verwerwing daarvan is ook 'n onophoudelike proses en is daarom iets van die oomblik omdat dit in die gees van die mens gesetel is en dus van die gemoedstoestand van die mens afhanklik is. Kortom, vir Grant (1974:5) is realisme aan die één kant die werklikheid, dus dit wat wesentlik bestaan, en aan die anderkant die wyse waarop elke mens die werklikheid sien, interpreteer en weergee.

Hier, vir die eerste keer, kan daar 'n ooreenkoms waargeneem word tussen Leroux se weergawe en dus persoonlike siening van realisme en dié van 'n literêre teoretikus. Trouens, reeds in sy motto vir

die roman, *Magersfontein, o Magersfontein!* "Die historiese gegewens is verdag", parodieer Leroux realiteit soos deur die storie opgeteken en bewaar, en etlike kere in die roman relativeer hy realisme tot dit wat by die oomblik pas of inpas, of dit wat met die betrokke persoon se siening strook of met dit wat hy graag wil hê. Enkele van die voorbeelde kan genoem word, bv. wanneer die vertellende stem lakoniek opmerk, "Met die veronderstelling dat die werklikheid en die waarheid sinoniem is" (156)¹, en in die pers se stormloop word daar "geveg vir die onbevange waarheid soos hulle dit sien" (160). Die moderne mens se onvermoë om die werklikheid te aanvaar, word in die lords se stryd teen die geskiedkundige feite van dr. Laird, by herhaling gesatiriseer.

So kry ons byvoorbeeld dat lord Sudden "eintlik nie geïnteresseerd (is in) hoe haar brein klop nie want historiese presiesheid lei slegs tot verkalking van die verbeelding" (159).

Lord Seldom lig die projekgangere in oor die geskiedkundige agtergrond wat deur dr. Laird as "... alles verkeerd!" (61) bestempel word, waarop lord Seldom magteloos lyk - "hy maak 'n gebaar ten hemele. Hoe kan mens jou verbeelding laat loop as sogenaamde historiese feite weier om te klop?" (62).

Lord Seldom "weier" om geskiedkundige gegewens oor die ballon "te glo" (64), terwyl lord Sudden wrewelrig is omdat dr. Laird se inligting die Oudstryder van alle romantiek beroof, en hy uiteindelik

1. Bladsynommers ná aanhalings verwys na die betrokke uitgawe van Magersfontein, o Magersfontein! wat hier gebruik is, naamlik 1976.

voorstel, "Ek dink ons moet van daardie Skotse meise ontslae raak. Sy maak net moeilikheid" (104).

In sy wêreld waarin hy tussen realiteit en fantasie verstriek geraak het, het die moderne mens van realisme 'n relatiewe begrip gemaak. Sō 'n siening strook met Wellek en Warren (1978:213) se gevolgtrekking oor die begrip "realisme", nl., "The distinction is not between reality and illusion, but between differing conceptions of reality, between differing modes of illusion."

Van die verskillende fasette van realisme, soos deur Grant uiteengesit en reeds genoem, kom verskeie voor in die roman, *Magersfontein, o-Magersfontein!*, o.a. ironiese realisme, satiriese realisme, filosofiese realisme en, veral, kritiese realisme en sosiale realisme. Laasgenoemde twee moet duidelik onderskei word om die roman sinvol te kan ervaar. Eersgenoemde hiervan is 'n fokus op die denke en die aktiwiteite van die bourgeoisie, waardeur die onderdrukkende en selfs vernietigende aspekte van kleinburgerlikheid belig word (Becker, 1963:21).

In 'n lesing gehou by die Universiteit van die Oranje-Vrystaat, September 1964, bespreek Leroux (1980:33) die moderne skrywer se stryd teen die bourgeoisie wat enkel sekulêre waardes in die wêreld met hulle saambring het - 'n "wêreld wat sy metafisiese samehang verloor het ... Waar die burgery nou 'n geïdealiseerde patroon van homself wil hê onderhewig aan eie waardes, d.w.s. 'n geïdealiseerde beeld van die mitelose mens, het die kunstenaar in verzet gekom en het die vervreemding tussen die kunstenaar en die gemeenskap

ontstaan. Die moderne werk is 'n aanval op die moderne kultuur."²

Die lesing hierbo aangehaal is met verskeie soortgelyke lesings gebundel en in die voorwoord brei Kannemeyer ietwat uit oor dié "aanval op die moderne kultuur" wanneer hy skryf: "In aansluiting by Bartho Smit se beskouing oor die veranderde werklikheidsbeeld in die twintigste eeuse literatuur sê Leroux dat dit die taak van die moderne romanskrywer is om die bowe sinnelike met behulp van die waarneembare realiteit voor te stel."

Dis dus duidelik dat die bourgeoisie waarteen Leroux se aanvalle gemik is, niks te make het met 'n maatskaplike verskynsel, nl. die middelklas nie, maar met 'n geesteklimaat wat ontstaan het uit die bourgeoisie, 'n maatskaplike klas wat in die sewentiende eeu ontstaan het. Die geesteklimaat het veral in die negentiende eeu baie sterk na vore gekom, sodat dit gedagtestrominge kon beïnvloed waardeur lewenswyse en kultuurpatrone kon verander word.

-
2. In sy voorwoord tot dié gebundelde lesings van Leroux, skryf J.C. Kannemeyer dat "Met die terugkerende motiewe en begrippe en deur dié oorgawe aan 'n persoonlike soektog na 'n lewende mite," Leroux se lesings "getuig ... van 'n besondere perspektief op die skrywerskap" en dat Leroux "sy eie voorkeure en vooroordele as skrywer" in sy hantering van sy karakters openbaar. Hy maak ook telkens "uitsprake wat die werkwyse in en agtergronde van sy eie romans verhelder." Hierdie sg. "uitsprake" en "voorkeure en vooroordele as skrywer" het baie tot die verklaring van die satire in die roman, Magersfontein, o Magersfontein! bygedra.

Rookmaker (1970:210,211) wys daarop dat die sogenaamde middelklas nie noodwendig 'n sg. middelklasmentaliteit hoef te hê nie, en andersom. "Bourgeois life ... has no foundation. Morality and wisdom and respectability and love, these need a base, a meaning. Or else they atrophy, and become like withered leaves ... bourgeois mentality grew in the period of the Enlightenment, and is related to it. The higher middleclass people of the century read about the new view on reality in their Spectators, ... The Encyclopedia, and they had no particular answer. They did not have a deep faith, and were not really committed in any way. They accepted the view of the new era - but avoided the consequences. They wanted to play it safe, and be nice, respectable people. They were not inclined to face up to the realities of their new view of reality."

Sodanige eienskappe, blykbaar latent in die mens van die twintigste eeu as onderdeel van sy geestelike erfenis, kan onder geskikte omstandighede sterk ontwikkel en groot afmetings aanneem. Dis veral hierteen wat die moderne skrywer dit het en die satire in *Magersfontein, o Magersfontein!* is in besonder daarteen gerig.

Sosiale realisme streef na 'n ware, histories-konkrete voorstelling van die werklikheid in sy revolusionêre ontwikkeling. Dis nie genoeg om die lewe soos hy werklik is voor te stel nie, dit moet ook wys waarheen dit op pad is (Becker 1963:21). Die skrywer is dus nie net betrokke nie, maar tree soms selfs ook profeties op en "skryf oor probleme waarvan die gemeenskap op die oomblik nog nie bewus is nie - sekere tendense wat hy nou al in die kiem sien," verduidelik Leroux elders (1980:28). "Die skrywer is meer as net 'n onthaler, meer as 'n spieël, meer as 'n blote waarnemer. Daar is oneindig meer op die spel" (Leroux 1980:24).

In *Magersfontein, o Magersfontein!* stel Leroux 'n stuk van die werklikheid aan die orde in sy ontwikkelingsgang vanaf die beroemde veldslag by Magersfontein kort nā die aanvang van die Tweede Vryheidsoorlog, tot op die huidige, deur 'n TV-span daar ter plaatse die veldslag te laat her-beleef. Deur middel van kritiese realisme belig hy die kleinburgerlikheid, maar ook algemeen-menslike tekorte, in die prototipes wat as karakters dien, om deur medium van sosiale realisme die bedreiging van die ongetemde kleinburgerlikheid in sy ontwikkelingspatroon te openbaar. Vir sy doel maak Leroux van satire en ironie gebruik.

Satire is 'n vorm van aanval deur bespotting en word deur Grové (s/d:98) omskryf as "n literêre werk waarin die dwaashede en wanpraktyke van die mens aan die kaak gestel word en wel op so 'n wyse dat die lag van die 'reggeaarde' gemeenskap by die blootlegging van die euwel opgewek word." Die skyf van die spotlag kan 'n persoon, 'n denkrigting, 'n klas of 'n persoon wees (Abrams 1971:153).

Ten einde 'n suksesvolle satire te kan skryf, moet 'n outeur oor bepaalde eienskappe beskik - eienskappe wat in sy werk gereflekteer moet word. "A great satyrist is a man with intense convictions about right and wrong, but his convictions must be made to convince us too, and for this he needs a sharp insight into the delusions and the wishful thinking which complicate our daily lives, and a capacity to make these things vivid to us in words" (Williams 1969:2).

Dis hierdie wensdenkery en selfbedrog wat die mens van die werklikheid skei en is, tesame met selftevreedenheid en wreedheid, eeu-oue swakhede. Dis nie soseer teen die ewige swakhede van die mens wat die satirikus

dit het nie, maar teen die selfbedrog of -tevredenheid wat, ongetem, sulke afmetings aanneem dat die mens die afwykinge van sy tyd (wat uit dié swakhede spruit), nie kán of wíl sien nie. Daarom gebruik 'n satirikus kontemporêre beelde (Williams 1969:45). Leroux maak van verskeie beelde gebruik soos die oog, water, uniforms en/of kleredrag, waaraan hy kontemporêre betekenisse verbind - hieroor meer later.

As moralis is die satirikus altyd in sy werk teenwoordig, hetsy bywyse van 'n masker of persona³, of in die vertellerstem waarin

-
3. Persona is die Latynse woord vir die masker wat akteurs in die Klassieke teater van die Antieke Tye gedra het (vandaar die term dramatis personae vir die karakters in die toneel). In die moderne literêre idioom is dit die karakter of masker wat deur die verteller in die verhaal of gedig aangeneem word. Die persona is 'n literêre skepping wat nie met die persoon van die skrywer of digter verwar moet word nie. Hierbenewens word die term stem somtyds gebruik om die skeppende, ordenende, artistieke intelligensie wat agter die vertellende persona waargeneem kan word, uit te wys (Beckson, et al., 1977:180,181). Vermeulen (in Steenberg 1977:60,61) sien die verteller as 'n belangrike element in die struktuur van 'n roman soos byvoorbeeld Die derde oog, want die verteller is "alomteenwoordig en alwetend. Hy interpreteer, beskryf karakters se gevoelens en lewer psigologiese en maatskaplike kommentaar," e.v..

hy òf didakties, òf ironies, òf satiries optree (Ehrenpreis 1968 in Vickers:155). Sodanige kommentaar kan soms as filosofiese realisme kwalifiseer. Bewus wees van die kwaad in 'n vervalde wêreld is essen-siëel in die morele stryd, 'n stryd wat nie net teen duidelik-omlynde kwaad gerig is nie, maar ook teen die daaglikse gebruike, clichê's van literêre, politieke en/of morele teoretisering wat ons vir ons eie of ons gemeenskap se dwaashede of kwaad kan verblind (Williams 1969:5).

Lord Sudden illustreer die gemak waarmee steriliteit op die literêre vlak kan intree wanneer hy skielik afwyk van sy beskrywing van Wauchope se private lewe, om die styl van 'n denkbeeldige outeur te bespreek, " ... (so) kry mens 'n aanvoeling dat die skrywer 'n klassieke agtergrond gehad het te oordeel na sy sinne, bysinne en voorvoegsels" (52). Dan sluit hy 'n collage van kostelike 'aanha-lings' uit die sg. publikasie af met "Ek hou van die omgekeerde woordorde."

Die satiriese spot ontlok 'n skaterlag, maar is nietemin dodelike erns en is gerig teen die gewoonte van die bedoelde leser, om by die evaluering van 'n boek, sy persoonlike smaak as norm te laat dien.

Die Minister se toespraak in die Epiloog wemel van politieke clichê's waarvan die betekenisloosheid en die steriliteit deur die satiriese spot belig word (190,191).

Die verspotte, wat 'n noodsaaklike element van die satire is, dien 'n belangrike doel. Die laggende leser word betrap: vasgevang tussen simpatieke humor en verkleinerende spot - om sekere karakters te

aanvaar, is om dierlikheid te aanvaar; om te verwerp is om die self te verwerp. Ons almal het in die skepping van sataniese ewels 'n aandeel, aldus Irvin Ehrenpreis (in Vickers 1968:217,218). Vir die leser is daar geen wegkomkans van sy skuldgevoel nie, want elke element van die boeiende komiese situasie forseer hom om 'n aandeel in Satan se werk te hê. As die leser wegdraai van die komedie, kyk hy vas in 'n spieël.

Soos reeds genoem maak die satirikus meestal van 'n persona gebruik. Williams (1969:5) waarsku egter dat die outeur nie noodwendig deur alle karakters praat nie, maar dat sommige karakters wel dwaasheid, domheid of selfbelang openbaar, of selfs diesienswyse van 'n moreel-digte persoon uitdra, bloot om as denkmateriaal te dien. Om die leser tot denke te dwing is 'n belangrike funksie van satire.

In *Magersfontein, o Magersfontein!* is verskillende personee soos lords Sudden en Seldom, Amichus Achtung, drs. Wittenblank en Laird wat by tye optree, van die allergrootste belang in die ontwikkeling van die roman, omdat hulle vertellings van historiese gebeurtenisse om en by die slag van Magersfontein 1899, nie net die basis van die roman uitmaak nie, maar ook en veral die vlak vorm waarteen die hede as 'n ironiese werklikheid gestel kan word.

Gewoonlik word ironie as die "vehicle" van satire gebruik, alhoewel dit nie noodwendig die geval hoef te wees nie (Muecke 1969:5). By monde van lords Sudden en Seldom word in die roman ironie eerder as oorkoepelend beskou. "Sal dit die *gelosion* wees, die spottende kritiese lag van die satiriese rede? ... of sal dit die *spoudaion* wees, die didaktiese en morele funksie van die komedie ... Sal

dit 'n samestelling wees? 'n Samevoeging van die tragiese waarheid, met 'n glimlag vir die ironiese grap - 'n samevatting van die teenoorgesteldes ... ?" probeer Lord Sudden die "point of view" van die roman bepaal (27). Dis duidelik dat die lords hier as personae dien om Leroux se werkmodes aan die geïntendeerde leser te verklaar, want na hierdie woorde van lord Sudden kyk lord Seldom "na Magersfontein in die verte" en dan gee hy die sleutel tot die roman as hy sê, "Miskien is ek meer ingestel op ironie ... Miskien dink ek soos Muecke dat die ironie die satire, die absurde en die komiese kan saamvat en ook die tragiese kan oorkruis ... Miskien dink ek dat Magersfontein tot die epiese kunsvorm, die prosa, behoort, waar die ironie allesomvattend triomfeer oor die poëtiese lughartigheid van die satire, komedie en harlekynspel ... Magersfontein is 'n roman in suiwer ironie ... Magersfontein is 'n spel in ironie, waar die absurde, en die satiriese, en die groteske, en die komedie, en die vulgêre, saamgevat is in die prosa van hierdie prosaïese landskap" (27,28).

Interessant genoeg word hierdie ietwat pedantiese, teatrale woorde van lord Seldom deur die vermaarde Nederlandse sosioloog, prof. dr. P.J. Bouman (1964:19) in 'n stelling gebruik. "Alle menselijk handelen, ook in zijn historische en bovenal cultuur-historische dimensies, speelt zich af binnen een driehoek waarvan de hoekpunten worden gevormd door het tragische, het paradoxale en het absurde."

Ironie is 'n term wat wyd gebruik word. Etimologies kom dit uit die Grieks "eironeia", 'n woord wat aanvanklik gebruik is om 'n misleidend nederige houding aan te dui, maar wat later ook die gebruik van misleidende taal ingesluit het (Muecke 1970:15), en wat op voorgewende onkunde neerkom" (Grové s/d:50) - dus 'n bepaalde spraakge-

bruik waarin op spottende wyse die teendeel gesê word van wat eintlik bedoel word.

In die roman is die ironiese houding nooit konstant nie, selfs nie eens in 'n roman soos *Magersfontein, o Magersfontein!* nie waarin ironie as "vehicle" vir die satiriese spot moet dien en ook, en veral, vervat is in die "point of view" van die verteller. Die ironiese houding fluktueer na gelang van omstandighede en stemmings en is altyd kompleks (Dyson 1958:157). Abrams (1971:81) vind hierdie kompleksiteit van so 'n aard dat hy 'n skrywer se gebruik van ironie as 'n groot kompliment vir die leser sien. Hy meen selfs dat die komplekse karakter van ironie tot foutiewe interpretasies kan lei, wat meebring dat ironici se bedoelinge klokslag verkeerdelik vertolk word en hulle dus maklik by nie-begrypende owerhede in die warmwater beland.

Volgens Muecke (1969:19) bevat ironie drie essensiële elemente wat steeds, in elke geval van ironie, teenwoordig is.

Eerstens is ironie twee-vlakkig. Die onderste vlak is die situasie soos dit vir die slagoffer(s) of vir die skyf van die ironie voorkom of soos dit misleidend deur die ironikus voorgehou word. Die boonste vlak is die situasie soos dit deur die ironikus of waarnemer gestel word. Dié vlak word nie noodwendig deur laasgenoemde gestel nie, maar kan eerder assosiatief deur hom opgeroep word. Vir die boonste vlak van die roman gebruik Leroux die beroemde slag wat tussen die Boeremagte en die Britse troepe, kort nā aanvang van die Tweede Vryheidsoorlog, by Magersfontein plaasgevind het. Hy het intensief navorsing gedoen in die geskiedkundige gebeurtenisse vōōr en tydens die Slag, asook in die lewens en karakters van die aanvoerders

van die twee magte, waaroor hy in 'n lesing gehou op 22 September 1979, tydens 'n "museumweek" in die Oppenheimersaal, Kimberley, 'n omvattende verslag gegee het.⁴

Deur middel van die personae, en soms deur die stem van die anonieme verteller, word inligting omtrent die Slag en die betrokke helde, stelselmatig verstrek.

Vir die onderste vlak in die ironie-konstruksie van die roman, gebruik Leroux 'n film- en TV-span wat die terrein besoek vir die uitsluitlike doel om die slag van Magersfontein in beeld te laat herleef.

Die tweede element wat altyd aanwesig is in ironie, is die mate van spanning wat voortdurend tussen dié twee vlakke ontstaan, en waaruit daar dan 'n situasie van teenstrydighede en onversoenbaarheid ontwikkel. Wat gesê word deur die slagoffer van ironie kan teenstrydig wees met wat bedoel word of met dit wat die leser weet. Hierdie teenstrydighede tussen die twee vlakke noem Muecke (1969:20) Simplistiese Ironie, terwyl die onversoenbaarheid tussen die skyn en die werklikheid binne die raamwerk van die onderste vlak self, Dubbele Ironie genoem word.

Derdens is in ironie 'n element van onskuld geleë - òf die slagoffer is salig onbewus van die boonste vlak en van die moontlike bestaan van 'n dubbelsinnige "point of view", òf die ironikus gee voor dat hy nie daarvan bewus is nie.

4.. Leroux bespreek selfs die bronne wat hy geraadpleeg het vir agtergrondmateriaal. Die lesing is opgeneem in die Tydskrif vir Letterkunde, Nuwe Reeks XVIII:I, dt. Feb. 1980.

'n Element van ironie wat nie altyd teenwoordig hoef te wees nie, maar wat beslis 'n kenmerk is van *Magersfontein, o Magersfontein!* is lughartigheid. In sy bespreking van dié aspek, haal Muecke (1969:35,36) vir Thomas Mann aan, "... Oh ... it is all too exciting and solemn for words! And just because it is so solemn it must be treated with a light touch. For lightness, my friend, flippancy, the artful jest, that is God's very best gift to man, the profoundest knowledge we have of that complex, questionable thing we call life. God gave it to humanity, that life's terrible serious face might be forced to wear a smile".

Leroux se hantering van die lughartigheid is meesterlik.

Tussen die drama en/of teater en ironie is daar, volgens Muecke, 'n baie noue verbintenis, veral gesien teen die onbewuste status van die karakters as spelers. In die roman is die projekgangsters bewus daarvan dat hulle bepaalde rolle sal moet vertolk, trouens, dat dit die rede vir hulle teenwoordigheid is, dog wanneer die oomblik aanbreek, vergeet hulle dat hulle spelers van rolle is, soos byvoorbeeld lord Seldom in sy rol van Wauchope, word Wauchope - meer nog, "daar is iets in sy voorkomste wat selfs verder gaan as genl. Wauchope" (142). Wat dit interessanter maak, is dat die moderne mens reeds soos 'n masker dié gedeelte van sy persoonlikheid dra wat hy bereid is om in sy sosiale lewe te vertoon. Die res van sy persoonlikheid of persona word in die onderbewuste soos 'n tweede gesig versteek (Fordham 1966:47-83). Volgens Jung is die mens meestal volkome onbewus van hierdie ander, belangrike deel van hom, wat dus meebring dat hy onbewustelik 'n rol speel, met ander woorde, die projekgangsters is reeds, elk op sy eie, onbewustelik besig om toneel te speel.

Hulle is ook aanvanklik onbewus daarvan dat die rolle wat hulle uiteindelik vertolk, in 'n spel van ironie, gladnie ooreenstem met die rolle soos wat hulle bestemd was om te speel nie. Byvoorbeeld lord Sudden moet, as lord Methuen, in die ballon verkenningswerk doen (104), maar styg ten hemele (181), terwyl lord Seldom as genl. Wauchope moet sneuwel (142), dog "verdwyn (tydelik) onder twee meter water"(163), om slegs enkele voorbeelde te noem.

As grondliggende stylfiguur van die roman maak Leroux van 'n "soort Dadaïsme gebruik ... as 'n metode om die rede te irriteer deur die naasmekaarstelling van onversoenbare dinge. Maar die nuwe Dadaïsme het iets meer geword: meer as net 'n rebellie teen die Wetenskap en die rede, meer as net 'n stylornament - dit het die taal van die allegorie geword. Deur die skokkende naasmekaarstelling van onversoenbare dinge gaan dit die rede verby en skakel direk met die onbewuste" (Leroux 1980:35).

Die "skokkende naasmekaarstelling van onversoenbare dinge" is ook 'n aspek van Algemene Ironie (Muecke 1969:128) en word telkens in die roman teëgekomp, byvoorbeeld in die tragikomiese, die kleure wit en swart en die naasmekaarbestaan van dood en lewe. Wanneer voorbeelde van Algemene Ironie in die roman bestudeer word, moet egter onderskei word tussen ironie as stylfiguur en ironie as 'n aspek van filosofiese realisme.

Elders bespreek Leroux (1980:22) die styl van die sg. beatnikskrywers wat, "beïnvloed deur die surrealistes en die dadaïstes, ... soos mal mense (skryf) - reg uit die onbewuste, met weinig aandag aan taal of grammatika, met 'n vinnige tydsbegrip" e.v. Dis iets soortgelyks

wat ons in die stem van die outeur-in-die-werk verneem in die belangrike paragraaf in die roman tydens die optog in die stortreën: "Dis nie nou tyd om Engelse teksboeke te vertaal nie. In tye van nood kan eintlik die maklikste gekommunikeer word in die brabbeltaal van ons volksamestelling. Dis nie nou 'n tyd vir suiwerheid nie. Om die korrekte werkwoord of voorsetsel en so meer te vind is 'n verlies van kosbare tyd" (165).

Afgesien van die satirisering van taalpuriteine en kritici wat in hulle taalvereistes literêre steriliteit in die hand kan werk, wil Leroux die aandag van sy lesers daarop vestig dat dit gaan om die inhoud van sy werk, die dringende boodskap wat dit dra, en nie soseer om die taal of die styl waarin dit aangebied word nie.

Tussen *Magersfontein, o Magersfontein!* en Leroux se vorige romans bestaan daar bepaalde ooreenkomste. Die ooreenkomste tussen die vorige nege romans openbaar "lewensbelangrike patrone wat alchemisties in elke trilogie herhaal word" op die "mitoreligieuse vlak" en die "psigiese vlak" (Malan 1978:13). Op die mitoreligieuse vlak neem die patrone "die vorm aan van die son- of vegetasiegod wat beproewings deurmaak, gedood word en herlewe as deel van 'n eksemplariese rituele handeling, wat saamval met die sikliese hergeboorte en seisoene in die natuur." Dié "patroon" word in 'n effens gewysigde vorm in *Magersfontein, O Magersfontein!* herhaal in die figuur van Aristophanes Pompidous as verteenwoordigend, onder andere, van die Griekse mitologie in die roman, en sy vrywillige waterdood (181), waarvan meer later.

Malan se verdere stelling, nl. "Rondom hierdie gebeure as nukleus

word 'n kragtige mite, simboliese konstellasie, rite en misteriegodsdiens aangetref", belig die verskil tussen die vorige nege romans en dié een onder bespreking, want dit, wat "rondom" lg. se "nukleus" gebou is, is realistieser van aard. Aristophanes Pompidous se waterdood is wel 'n simboliese een wat raak aan die "rite en misteriegodsdiens", dog dien in gans 'n ander gees, dit wil sê kort en kragtig, as die ideale alternatief of as die oplossing vir die geestelike malaise van ons tyd. "Die god is dikwels gekoppel aan die hooffiguur in 'n ander mitologiese patroon: die held wat namens die gemeenskap teen monsters veg, ontberingsvolle take onderneem en soms tragies ondergaan." In *Magersfontein, ó Magersfontein!* is die god nie gekoppel aan die hooffiguur nie, maar die "hedendaagse tragiese held soos uitgebeeld deur Malraux" (137).

In gekonstrueerde ironie word die fisieke vlaktes van Magersfontein met sy geskiedkundige koppies, beman deur die helde van die Slag, 11 Desember 1899, as die bolaag gestel teen die besoekende TV-span, daar ter plaatse, as die onderlaag. Terselfdertyd word deur medium van sosiale realisme die maatskaplike en morele ontwikkeling oor die tydperk vanaf die Slag tot die huidige, ontbloot. Die eindresultaat bly dieselfde, nl. 'n "oneindige vlakke wat ... in 'n waas in die niet verdwyn" (p.11), met op die voorgrond leë, steriele karakters, prototipes van die nageslagte van die helde.

Deur lughartige, spottende en selfs enkele kere aanvallende satire, forseer Leroux sy lesers om in die gekonstrueerde ironie van die roman die bovlak teen die ondervlak op te weeg, en in die sosiale realisme die waarheid wat in die ironiese motto opgesluit lê, hoe bitter ookal, te erken.

Die eerste gedeelte van die motto, "'Net soos in die verlede, sal elke man sy staal bewys,' sê die Minister. 'Ek het vertroue in my volk'," is 'n aanhaling uit die Minister se toespraak by die ramptoneel (190). "Elke keer as 'n politieke leier, 'n ekonoom of 'n leier in die gemeenskap sê: Ek glo in die toekoms van die Republiek van Suid-Afrika, is meer op die spel as wat geweeg of gemeet kan word met gewone instrumente wat ons welvaart bepaal. Ons sal gemeet en geweeg word deur die geskiedenis, en dan sal daar geen wette wees wat ons kan beskerm nie. Rykdom en rykheid van gees kom moeiteloos; 'n verval, soos alles wat boos is, kom sonder moeite, willoos maar op eie beweging, soos die reis na Dante se Inferno" (Leroux 1980:51). *Magersfontein, o Magersfontein!* kan gesien word as die meet en

weeg van 'n volk, deur die geskiedenis self, die eindresultaat waarvan aanleiding gee tot die tweede motto, "Die historiese gegewens is verdag". Die eindresultaat klop nie met wat die gegewens oor die roemryke Slag in vooruitsig gestel het nie.

Daar is dus sprake van Dramatiese Ironie as die onderliggende element in historiese. Dieselfde tema is deur T.S. Eliot in sy beroemde werk, *The Waste Land*, uitgewerk - 'n werk waarby *Magersfontein, o Magersfontein!* ten nouste aansluit. Die gedig is nā die Eerste Wêreldoorlog geskryf en teken die wêreld as verwond, verlate, met as tema die redding van diē Verlate Vlake, nie as 'n sekerheid nie, maar as 'n moontlikheid: emosionele, spirituele en intellektuele vitaliteit kan herstel word. Eliot ontwikkel die tema deur te put uit ooreenstemmende patrone in die natuur en die siklusse van die seisoene, die antieke fertiliteitsmites van Egipte waartydens 'n god moes sterf om herbore te kon word om fertiliteit aan die aarde en potensie aan die inwoners daarvan te bring - 'n patroon goed bekend by die Christen in die lewe, die sterwe en die opstanding van Christus. In *The Waste Land* en ook in die afsonderlike gedigte wat onderdele van *The Waste Land* vorm, soos *The Burial of the Dead*, e.a., wys Eliot hoe verwronge en geperverteerd die moderne lewe geword het omdat kontak met die siklusse, mites en tradisies verbreek is.

Inderwaarheid is dit die tema of boodskap van *Magersfontein, o Magersfontein!* soos wat dit steeds duideliker sal word namate die karakters en beelde bespreek word.

In die gedig *Gerontion* (A little old man) van T.S.Eliot word geskiedenis onomwonde as 'n spel in ironie gestel: "Think now

History has many cunning passages, contrived corridors

And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities"

21

In sy inleiding tot die geskiedkundige agtergrond vir die projekgangsters, sê Amichus Achtung, as persona, "Dit het uitgeloop op 'n oorwinning vir die Boeremagte, maar dit was 'n swart dag vir die toekoms ... In hierdie laaste ridderlike oorlog is tegnieke ontwikkel wat Magersfontein nie 'n slagveld gemaak het nie, maar 'n slagting vir die toekoms", e.v. (29). Hier word in besonder gedink aan die loopgraafkrygstegniek waarvan Genl. de la Rey die skepper was en waarvoor hy dan ook groot eer ontvang het.

T.S. Eliot se gedig lui verder,

" Think
Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
Are fathered by our heriosm. Virtues
Are forced upon us by our impudent crimes.
These tears are shaken from the wrath-bearing tree."

Die roman dra verskillende voorbeelde van hierdie wrange ironiese spel, die duidelikste waarvan miskien in die geval van die "Oudgedien-de", 'n skaamtelose bedrieër en leuenaar (65,66,117), wat deur lord Sudden as 'n "merkwaardige man" bestempel word (66). Terwyl die ou man met die beste perd wegjaag, word hy deur lord Seldom bejammer (126) en by sy terugkeer deur die projekgangsters en veral die skoonheidskoninginne met deernis verwelkom. "Daar word 'n groot bohaai oor die Ou Krygsman gemaak" (139). Sy "impudent crimes" word as "virtues" gesien. Insgelyks word Suster Florence J. Fiskaal vir haar hulp aan haar mede-passasiers deur almal geloof - een van die L.U.K.'s bring selfs "hulde" aan "suster

Florence Nightingale!" Haar hulp was egter twyfelagtig, want ons lees hoe sy "onbeholpe" "met duim en middelvinger gevoelige plekke" treiter en "Haar demoniese duim breek die vel op die pols van die drinker en die ligrooi bloed vloei ..." (14).

Dié omkeer van waardes en norme waarteen die satire onder andere te velde trek, se gevolge bly nie uit nie, en "tears are shaken from the wrath-bearing tree" - Op die vlaktes van Verlatenheid, moet die Godlose mens hom op die wetmatigheid van die lewe wat soos die Tyd self meedoënloos is, verlaat.

Daar was 'n tyd toe Magersfontein se "koppies ... bedek (was) met olienhoutbome," toe mense nog bewus was van die gevaar van kwaad en die Kwaad herkenbaar was, toe "struikrowers die poskoetse in die begin van die eeu voorgelê het" (11), maar dit alles het verander.

Die bome is vir die ekonomiese vooruitgang van die land opgeoffer om as "brandstof ... die lokomotiewe van daardie jare te voer". Hier is dus sprake van twee oorsake van geestelike steriliteit, naamlik die Tegniek en die feit dat die mens aan die kwaad gewoon geword het - dit hou vir hom geen skrik meer in nie. Die koms van die tegnologiese tydvlak en die verdwyning van die mens se sondebewustheid en sy vrees daarvoor, het nie net 'n geestelike doodsheid in die hand gewerk nie, maar die mens ook van alle romantiek beroof.

Nou is daar net die vaal vlaktes, droogte en hitte¹, en teen die

1. Die gedagte sluit aan by dié in The Waste Land, T.S.Eliot, in What the Thunder Said... "Here is no water but only rock

Rock and no water and the sandy road" ...

wat na 'n geestelike dood heenwys.

aand "n magtige skouspel van helrooi" teen die "westelike horison" wat oorweldigend groots vertoon, maar ironies niks anders is nie as stofdeeltjies en "wolkies" waarop die son se strale val (25). Die satire is gerig teen die skyn en selfs die hemelruim is 'n simbool van die mens se geestelike ingesteldheid.

Dié groot vertoon van weelderigheid om geestelike armoede mee weg te steek, is simptome van die geestelike malaise en word met spottende satire belig in die "amberkleurige aantrekkamer" (72,77), wat sy skynsel verkry van die lig wat deur die "agterste helfte van bierbottels" na binne val. In *A game of chess*, 'n afsonderlike gedig wat 'n onderdeel van *The Waste Land* uitmaak, gebruik Eliot 'n soortgelyke tegniek wanneer die skyn van weelderigheid as rookskerm vir dekadensie, die skyf van sy satire uitmaak.

Die gedig beskryf die vertrek, die situasie en die dame wat daarop uit is om die protagonis te verlei,

"The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupido peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of sevenbranched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it, ..."

Magersfontein is ook letterlik 'n leë terrein, omdat al die helde en gesneuweldes, in opdrag van die Monumentekommissie, opgegrawe en elders herbegrawe is (47). "Daarom is die Magersfonteinkoppie... en die verlate vlakte soveel aandoenliker ... Die "vlaktes is

leeg" (48). Van al die "duisende gesneuweldes" wat herbegrawe is, het nie eens één se gees gebly om te "dwaal" nie, sodat die vlakke nie oor 'n enkele ware spook beskik nie. "Die geluid van doedelsakke is 'n legende" want net stories - "spookstories", word "uit die verlatenheid van die vlaktes" gebore. "Daar is elke nag 'n stilte oor die vlaktes en selfs met maanlig is dit slegs skape wat die akasias laat ritsel. Jy verkeer onder die indruk dat in hierdie eensaamheid daar niemand anders as jyself is nie" (87).

Die vlakke is dus van alle mistiek beroof en die verteller se stem roep in wanhoop, "Liewe Presbiteriaanse Here! Hoe is dit moontlik? ... Skort daar iets aan ons protestantisme om spoke op te wek?" Of, wil hy weet, is dit dalk geografiese omstandighede wat van "Magersfontein se vlaktes ... nie die beste terrein vir mistiek" maak nie? (88). Dis egter net die "oorverdowende gedruis" van die Blou Trein ('n voorbeeld van die teenwoordigheid van Tegniek), en sy "skriël gefluit, soos van doedelsakke," wat die "enigste spook van die verlede" is (80).

Op dié vraag sou 'n mens, van buite die teks, 'n tentatiewe antwoord kon gee: dat dit nie die Protestantisme (selfs:Calvyn!) is wat mistiek van "die vlaktes" af gehou het nie. In *De Kerkbode* van 23 September 1931 (p.541) haal ds. H.S.Bosman vir "Professor du Toit van Potchefstroom" (Totius) soos volg aan, "'De ware scholastiek mag niet van de Heilige Mystiek worden losgemaakt. Men verbreke dan tog niet de zilveren koorden, die geloven en weten, ervaring en kennis, mystiek en scholastiek, hoeft en hart tezame binden.'" Johannes Calvyn het 'n besondere voorliefde vir mistisisme gehad en het graag die werke van Confusius gelees, selfs bestudeer - die beelde deur Christus gebruik het vir hom besondere betekenis ingehou, veral die beeld van die wynstok (Johannes 15), aldus Totuis.

Leroux gaan verder en wys daarop dat méér as net die mistieke en die romantiek uit die lewe van die mens verdwyn het.

Die mite, wat in die verlede in die lewens- en religiepatroon opgeneem is, en groter betekenis daaraan verleen het omdat dit sinvol en verklaard vir die mens was, is nou dood. Net soos Eliot in *The Waste Land* uitbeeld hoedat distorsie en 'n ommekeer van waardes en norme die gees van die tyd geword het omdat die mens sy kontak met die siklusse, die mites en die tradisies van die verlede verbreek het, gebruik Leroux hierdie grondliggende temas in sy vroeër romans. In *Magersfontein* vorm dit nie die grondliggende tema nie, wel die agtergrond wat, soos reeds gestel, met behulp van sosiale realisme dāārgestel word.

In haar oorsig oor die *Mite en mitologie in die werk van Etienne Leroux* verduidelik Elize Botha (in Cloete e.a. 1980:471-484) aspekte van sy "mitiese metode" en wys daarop dat die "mite ... as verwysingsveld vir die romans van Leroux, afkomstig is uit die voorwetenskaplike mitologie ... Maar daar is ook 'n vertolking van die mite as bo-wetenskaplike aangeleentheid: en hier moet ons dit kontemporêr verstaan. As 'n mens praat van die bo-wetenskaplike verskyningsvorm van die mite, dan bedoel jy eintlik daarmee beelde ("images") waarin ons ons eie tyd én aspekte van ander tydperke in ons eie samelewing kan begryp. Van hierdie soort mite maak Leroux gebruik in *Magersfontein*."

Leroux verwerk dus die mitiese begrip om in te pas by die huidige opset, want hy beskou dit as een van die belangrikste funksies van die moderne skrywer om die mite te herstel (Leroux 1980:24). Van Peursen (1975:35) beskryf 'n mite as 'n verhaal wat van besondere en rigtinggewende betekenis vir 'n groep mense is. "Kernen van zulk een verhaal zijn de symbolen, waarin menselijke oerervarings

is uitgedrukt: symbolen van goed en kwaad, van leven en dood, van schuld en reiniging, van huwelik en vruchtbaarheid, van paradijs en hiernamaals. De mythe is meer dan een verhaal in die moderne zin van die woord, meer dus dan alleen maar een interessante vertelling die ons wat afleidings bezorgt; die mythe is ook meer dan een reportage of een soort dokumentaire over vroegere gebeurtenisse, die optreden van gode en ander werelde. Neen, die mythe geeft rigting aan menselik gedrag, is een kompas voor menselik beleid. Door die mythe kan die mens deelneem aan diegeen rondom hem gebeur, aan die spel met die makte van die natuur die hem omgeeft. Deze deelname noemen we: participatie."

Ter aansluiting hierby kan die beeld aangehaal word van Nagmaaldeelname deur Elize Botha (in Cloete, e.a. 1980:478) gebruik, "Die wyse waarop ons as Christene, van welke denominasie ook al, telkens weer aan die Nagmaal deelneem, is verwant aan die aksie, die ritueel van die *vertel* van die sinryke mite van antieke gemeenskappe. In ons deelname, in ons aanhoor van die verhaal wat ten grondslag lê van die sakrament, ervaar ons die krag van die sakrament."

Die verlies van die mite hou dus rampsalige gevolge vir die mens in. "Julle het julle gode doodgemaak en julle helde vernietig! ... Julle gode is vervang deur julle valse rede; julle helde is gekondisioneer tot lagwekkende afwykings ... Cinerama-beelde sal julle gefingeerde heldedom op silwerdoek vervals; met trane in julle oë en vol sieklike sentimentaliteit sal julle voortmarsjeer en in die put verdwyn ... Sonder 'n lewende mite, sonder 'n simbool, gaan julle ten gronde en desintegreer saam met julle saai konstruksies. Met julle Rede het julle die wortels afgesny," aldus Juliana Doepels in *Die Mugu* (100,101).

In *Magersfontein, o Magersfontein!* kan Marigold Rosemary se droom (43) gesien word as 'n visie op die bewaarwording van 'n waarskuwing soortgelyk aan dié van Juliana Doepels. Eers is daar die desintegrasie van die geestelike aristokrasie², dan volg die gesig van die mite wat dood is, en dan, 'n "enorme konstruksie (wat) ... kantel en val: 'n ontsaglike toring, hemelhoog, wat steier en oor die heelaal val" (44). In die roman gaan dit dus om 'n wêreld waarin hierdie verskriklike profesie van Juliana Doepels reeds in vervulling gegaan het.

In *Die Mugu* (p.108) word haar pleidooi vir die herstel van die mite deur vader De Metz verder gevoer. "Die mite moet herstel word anders gaan die mens ten gronde. Die mite is daar, die kerk het dit getrou deur die eeue bewaar, maar die mens het dit in die afgelope dekades ontken en pluk die vrugte van angs en ontworteling." Die "angst wat gebore word uit die universele leemte" (40), noem die Lords dit in *Magersfontein, o Magersfontein!*

Die geestelike malaise is egter nie tot Magersfontein of selfs die Republiek beperk nie (Botha in Cloete e.a. 1980:470-471), want in Skotland vind die verteller dat die Huis van Wauchope die verwoesting van vandale nie kon vryspring nie. Sy huis is "aan die brand gestek, sy familiekerkhof ontheilig, sy eiendomme genasionaliseer,

2. Beeld van "Viktoriaanse vrouens met waaiers in hulle hande" wat deur 'n "blou waas" sweef, sluit aan by T.S.Eliot, Burbank with a Baedeker: Bleinstein with a Cigar, waar die verkrummeling van die aristokrasie in die persoon van Princess Volupine teenoor die kruheid van die geldmag, uitgebeeld word.

die strate na hom genoem die speelplek van terroriste en al die malle wat ly aan die maladie van ons tyd" (91).³

Die Vlaktes van Verval strek dus by nasionale en geografiese grense verby.

Die karakters wat deel van die steriele vlaktes uitmaak, is nie die stereotipe karakters of tradisionele uitbeelding van karakters waaraan die leser gewoond is nie, want Leroux maak gebruik van die tegniek wat deur "toekomstige skrywers" gebruik sal word, naamlik om in die karakters 'n "agterliggende tema te illustreer" (Leroux 1980:21) òf om 'n denkrigting, òf 'n bepaalde groep of instansie voor te stel. Die projekgangere verteenwoordig die verkrummelende aristokrasie asook verskillende 'produkte' van die ongetemde en verwerende bourgeoisie - 'n term wat reeds bespreek is en kan dus "gesien word as 'n deursnee van 'n maatskappy, herkenbaar Suid-Afrikaans in sy komponente maar universeel van aard in die uitbeelding van ydelheid, ambisie, gierigheid, oppervlakkigheid, selfsug, wellus" (Botha in Cloete e.a. 1980:470).

In die persoon van een kan selfs verskillende aspekte van die malaise van ons tyd, uitgebeeld word.

3. Sluit aan by T.S. Eliot, "Gerontion", "My house is a decayed house", simbolies van die desintegrasie van die mens asook dié van 'n hele kultuur.



DIE WATERBEELD

In haar essay, *Swift and the idea of authority*, stel Pat Rogers (in Vickers 1968:26) drie vereistes aan 'n satirikus, waarvan die belangrikste is dat hy aan sy lesers die ideale alternatief sal stel, al is dit dan ook implisiet. Tweedens word van hom verwag dat hy huigelary as die groot euwe¹ wat dit is, sal openbaar en derdens dat sodanige openbaring nie as 'n faset van sy eie identiteit as die satirikus sal dien nie, maar dat hy as moralis sal optree.

In *Magersfontein, o Magersfontein!* word die ideale alternatief dan ook implisiet gestel, en hiervoor maak Leroux van 'n reeks waterbeelde gebruik, wat tot 'n hoogtepunt in die verwoestende vloed gelei word. In hierdie roman word water egter nie net as simbool van redding gebruik soos in ander van Leroux se werke nie, maar van verskeie ander interpretasies, soos o.a. dié van Jung.

Die episode in die swembad (72-74) kan gesien word as die eerste waterbeeld, en een waarin die mens, bewus van sy eie verdorwe toestand, probeer om sy eie reiniging te bewerkstellig. Reeds terwyl die projekgangsters nog in die swembad verkeer, verskyn die eerste tekens van 'n naderende storm in die "klein donderwolkie" in die verte, "wat met takbliksem ligrooi word en 'n rukkie daarna saggies rammel" (73). Donderstorms is eeu-oue simbole van die toorn van God teen die sonde en sluit aan by die Ou Testamentiese vertelling van die oorhandiging van die Tien Gebooie aan Moses deur God (Exodus 20:18).

Die storm was "hard en hewig, maar van korte duur" (83) en funksioneer hier as teken van 'n komende oordeel.

In die lang beskrywing van die "droë Noordweste (waar) die gemors erger (is) as op enige plek in die wêreld" (96) indien dit reën, is nog 'n ander beeld van water. "Dis asof die barre aarde al die vog inslurp en haar gladde oppervlaktes as 'n skaatsbaan teruggee. Die wêreld wat reën nie ken nie, is die gevaarlikste wêreld in die wêreld. Binne 'n paar sekondes openbaar hierdie oer-aartsteef haar gladde maag en ruk haar modderig na bo om alles wat lewe kan gee in haar vagina in te slurp. Meeste jongmanne in alle oorloë verdwyn in die aarde. Veral die Noordweste is besonder geskik, daar waar die aarde 'n gebrek aan viriele minnaars het" (96).

Ons het hier te doen met die beeld van die negatiewe moeder wat in haar wraaksug en wreedheid aansluit by N.P. van Wyk Louw se Raka-figuur en die Tokolossie van D.J. Opperman. Volgens Jung sluit die moederbeeld nou aan by die anima (Malan 1978:167) en dit wil voorkom of ons hier te doen het met 'n miskende anima. In sy studie oor Leroux se negedelige romansiklus gee Malan (1978:165-166) 'n helder uiteensetting van die anima en die animus, vanuit Jung se standpunt en soos deur Leroux in sy romans toegepas.

Hiervolgens sou die anima die vroulike aspek van die man wees en die animus die manlike teenwoordig in die vrou. Die Westerse kultuur, veral die Germaanse, het deur die eeue almeer die anima in die man misken en verag en almeer is doelbewus 'n manlike kultuur opgebou. Die tendens is versterk deur die Protestantisme, wat alles wat vroulik in die Christendom was, verwerp het en ook almeer 'n afkeer in die simboliek wat dit so lank verlig het, ontwikkel het (Van der Post 1979:66). Die gevolge hiervan het nie uitgebrei nie, soos "Hierdie droë vlaktes ..." (96) bewys.



"But he (Jung) knew, even then, ... that we are caught up in another Roman movement of decline and fall in the spirit of man, wherein worship of the material and subservience to the value of power has driven the feminine and its accompanying love, out of life. The rebirth of the lost feminine principle and its reliance on love as the only true transformer of inadequacy and imprecision of spirit, is as urgent today as it was two thousand years ago on the first Christmas Day in the Roman Colony of Palestine. Day by day the life of the individual is increasingly threatened by a proliferation of collective values and worldly power. The State, like the city of Rome, is taking the place of God in man" (Van der Post 1979:165).

'n Volgehoue verstoorde ewewig in die psige van die mens kan dus ramspoedige gevolge vir die mens en sy omwêreld inhou en word in die beeld van die miskende anima wat slegs die "jong manne" wat op die slagveld sneuwel, as "viriele minnaars" kan opeis, voorgehou. Die "droë teef van 1974 het gewet dat 'n waterval van dertig meter hoog onverbiddelik besig was om haar te benader". 'n Rivier in vloed was vir Jung die beeld van die verontregte, aggressiewe animus (Van der Post 1979:67).

In hierdie geval dien die waterbeeld om een van die oorsake van die geestesingesteldheid van die tyd te belig.

Die aanhoudende reën: "Dit reën gevaarlik. En dan hou dit op om te reën. 'n Rukkie later suis sagte reën en wind op die dak" (95), laat oral vuil, modderige stroompies vorm wat later tot skuimende strome sou groei. Alles dui op 'n komende krisis - die nood van die mens neem toe. Dis dan in hierdie stadium wat Leroux die eerste

alternatief stel - die alternatief wat die mens uit sy geestelike nood sal red, en hy doen dit by wyse van 'n allegorie.

In 'n lesing oor die probleme van die hedendaagse skrywer, merk Leroux (1980:31) op na aanleiding van die reaksie van die breë leserspubliek op die *Silbersteins*, dat daar vir die skrywer 'n besondere probleem bestaan in "hoe die bese, die skadukant in die toekomstige roman behandel mag word", veral aangesien daar "... in die laaste jare 'n verwydering plaasgevind (het) ten opsigte van konvensionele karakteruitbeelding; die hele begrip van persoonlikheid en karakter het verander ... Die roman het sy belang in karakter-skepping verloor. Die nadruk op die innerlike lewe, weg van die karakter en persoonlikheid, is weerspieël in die herlewing van die allegorie."

Wat is die allegorie en sou sy gedaante in die moderne literatuur dieselfde wees as in die werke van ouer skrywers?

"Die allegorie word 'n *sublieme modaliteit* genoem, wat in die algemeen beteken die absoluut verhewene, onttrek aan gewone menslike ervaring en daarom ontsagwekkend, raaiselagtig en ondeurgrondelik. Toegepas op die allegorie dui dit op die religieuse of metafisiese oorsprong daarvan. ... Op die hoogste vlak in die Christelike allegorie is dit 'n stryd tussen God en Satan, Christus en die Antichris. Vir die moderne ontkerstende allegorie sal ander absolutes teenoor mekaar staan en sal die sublieme Goddelike vervang word byvoorbeeld deur die "almag" van die wetenskap en tegnologie wat deur teleskoop en mikroskoop die wonder van die kosmos ontsluit het. Die hoofdoel van die allegorie is moralistiese oorreding. Dis is daarom nooit onpartydig, onbetrokke nie: dit wil leer of protesteer," aldus

Lucia C. Minnaar (in Steenberg 1977:132). Sy verduidelik voorts dat die "satire, die groteske, die surrealisme en absurde" by uitstek die stylmiddel by die hantering van die allegorie is.

Leroux maak in sy toepassing van allegorie nie net gebruik van satire nie, maar ook en veral van ironie - Dramatiese Ironie in die "skokkende naasmekaarstelling van onversoembare dinge" wat die leser tot nadenke dwing.

Die allegorie vergestalt 'n toestand van geestelike nood en dan die aankondiging van verlossing uit die nood: op die realistiese vlak, is daar die bedreiging van 'n vloed, 'n oorstroming, die Wetenskap, in die persoon van die Man van Waterwese (let op die gebruik van 'n hoofletter "M"), (96) kom om die mens te red en sy koms word aangekondig ('voorspel') deur 'n faset van sy skepping die Tegniek, naamlik die telefoon wat "lui en lui in die gang". Die "ou feeks uit die toneelwêreld wat sukkel om te slaap" beantwoord die "rusvertorende" gelui, maar kommunikasie is egter nie moontlik nie, want soos in satiriese spot blootgelê, praat die Wetenskap nie in die taal van die mens se siel nie. Alleenlik die woorde, "Daar is geen rede vir paniek nie", kan herhaal word, alhoewel dit ook geen betekenis inhou en dus geen reaksie kan uitlok nie.

Die "geliefde ou feeks" en die "ou L.U.K." is volkome onbewus van hulle eie nood, daarom gee sy hom slegs 'n vae verduideliking van die inhoud van die oproep, klim terug in die bed, "en toe raak hulle rustig aan die slaap terwyl hulle lepel lê" (97). Die L.U.K., hier die volksvader, is ook onbewus van die nood van sy volksgenote, daarom word die gerustellende boodskap nie aan die res van die

Die Wetenskap, nou weer met behulp van 'n ander skepping van die Tegniek, naamlik 'n helikopter, haas hom na die kerkhof waar Gert Garries, met moord in sy oë, die aktiwiteite van Lady Jubilence en die swart chauffeur in die moddergrond, by die "lig van die lantern en die bliksemstrale" (98), dophou. Tevergeefs kom die stem uit die helikopter na hulle en met 'n finale "Geen rede vir paniek nie. Herhaal. Geen rede vir paniek nie" (99), "verdwyn die Helikopter in die rigting van Kimberley."

Ironies word die heilsending geïnterpreteer as "die Geheime Polisie" wat vir die twee grawers eerder gevaar as redding inhou, dus hou hulle aan met hulle onheilige aktiwiteite nadat die Helikopter verdwyn het, totdat Gert Garries daaraan 'n einde maak deur die een te vermoor (99). Terwyl die "helikopter (nou nie meer in 'n hoofletter nie) in die verte verdwyn," sit Gert Garries "sopnat ... in die reën met die gemors ... Hy sit op die modderige grond

1. Hier kan 'n ironiese verwysing ingebou wees op die koms van die Man van Smarte wat die sonde van die wêreld op Hom sou neem en sodoende verlossing aan die mensdom uit hulle sielenuid sou bewerkstellig. Die engele bring die boodskap in hemelse sang, "Vrede op aarde, in die mense 'n welbehag!" (Lukas 2:14). Die roerende verhaal van die bejaarde Simeon en die eweneens bejaarde Profetes, Anna, wat in afwagting op "die vertroosting van Israel" dag en nag in die tempel verkeer het, bereik 'n hoogtepunt in die koms van Maria en Josef met die Kindjie. Simeon breek uit in 'n loflied tot eer van God oor die verlossing wat vir die hele volk wag, terwyl Anna haar haas om deur die hele Jerusalem almal "wat die verlossing verwag het" op te soek en aan hulle die blye boodskap oor te dra (Lukas 2:25-38).

en hy voel hoe die water in 'n dammetjie onder sy sitvlak vorm" en hy neem sy lewe in oënskou.

Ook hier is die waterbeeld belangrik: eens die "Waterleier" - dié een wat die lewend-gewende water na dorstige plante geneem het sonder om 'n druppel te verspil, sit nou met 'n groot geestelike dors in die modder, terwyl vuil, steriele water voortjies langs hom vorm. Hier dien die waterbeeld om nog 'n oorsaak van die malaise van die tyd aan te wys, naamlik die koms van die Tegniek wat "op die gebied van landboutegniese dienste" vir Gert Garries vervang het, - "die kunstenaar van die graaf: die legendariese 'hotnot' wat sy instrument soos 'n virtuosoos kon hanteer," en "water (kon) lei op skuinstes en hellings voordat stootskrapers die heilige taak van Watertoediening vergemaklik het" (100). Deur die jare heen reeds in sy loon bedrieg, is die arbeider se handewerk finaal deur die Tegniek vervang, in welke prosesse die selfbeeld van die arbeider geskaad is, "drupbesproeiing en so meer ... (het) sy instrument amper 'n anachronisme gemaak" (101). Hierin kon die oorsaak van die geestelike dood van menige arbeider gesien word.

Die reën hou vir Gert Garries geen dieper betekenis in nie as dat dit sy gevaar groter maak omdat die aanhoudende reens die lyke wat hy so naorstiglik begrawe het, kan oopspoel (105).

Die meeste projekgangsters kan ook nie slaap nie vanweë "die reën, die broeiende humiditeit," dog die reën klaar nie op nie. Die volgende oggend "suis sagte reën ... Af en toe donder en bliksem dit en word die straat 'n watervoor onder die aanslag van 'n klein wit wolkbreukie. Die water stroom die straat af en gooi 'n wye draai tussen die polisiekantoor en die koöperasie en maak 'n sterk vloeiende

riviertjie tussen die hotel en die spoorlyn" (106). Dié vuil, modderige water wat in klein stroompies uiteindelik in die rivier vloei en daarna saam na die see vir reiniging gevoer word, was vir Jung die beeld van alles wat "abysmal" in die lewe is² (Van der Post 1979:66).

Indien Leroux hierdie beeld in sy Jungiaanse konteks in die roman gebruik het - en dit wil voorkom of dit die geval kon wees - is die projegangers, waar hulle in die hotel omring is van modder en afloopwater, in 'n toestand van nood, en dit is in hierdie noodtoestand waarin Mr. Shipmaster hom na die Modderrivierstasie begeef (110).

In lughartige satire wat die leser laat skater, word die ontmoeting tussen Mr. Shipmaster en die verkeersbeampies bespot, asook sy latere onderhandelinge met die W.S. In beide insidente word die modderwaterbeeld gebruik om die gevolge van kleinburgerlikheid in die interpretasie van plig, kultuur en dies meer, te belig. Trouens, in beide insidente, is die satire gerig op die onaantasbare status wat elkeen se werk in eie oë verleen en die ironie is dat nie een van hulle werklik hulle pligte nakom nie.

2. Ongelukkig bestaan daar in Afrikaans geen direkte vertaling nie van dié woord wat heenwys na die onbeskryflike toestand van grond en water wat geheers het tot op die derde dag van die Skepping toe dit geskei is. Die "gemors" was soos 'n onmeetlike afgrond, sodat in die woord "abysmal" lê daar dus die suggestie van 'n chaos wat aan die verskriklike grens.

Humorloos en bykans harteloos is die wyse waarop die verkeersmanne die letter van die wet, na eie insigte, uitvoer, ongeag die omstandighede. In plaas van behulpsaam te wees aan bestuurders van voertuie, om die verkeer te reguleer en veiligheid op die paaie te verseker, treiter hulle Mr. Shipmaster. "Sy moed tot die uiterste toe beproef en besonder wankelbaar, durf Mr. Shipmaster ... die glybaan (aan) na die stasie toe en beland in 'n grasmaeras nadat die Kombi drie keer rondomtalie gedraai het" (112), ten aanskoue van die verkeersmanne wat hom "roerloos ... oor die modderveld" agterna kyk. Sy "lydensweg deur die modder" na die stasie volg hulle met behulp van 'n verkyker.

Al is Mr. Shipmaster "gehawend" in sy "kamaste van modder wat tot by sy kniekoppe strek", is hy nietemin "deftig en vol selfvertroue" as logistikus van die onderneming. Die ironie lê daarin dat hy nie opgewasse is vir die eise van sy pos nie, dat hy glad nie kan organiseer nie, en dat as gevolg van slegte tydsbeplanning en verwarring met plekname, die diere reeds drie dae sonder kos of water in die trokke op hom wag (113,115). Hy is volkome onbewus van sy tekortkominge, slegs sy probleme en belangrikheid as logistikus en die feit dat hy sy foute met die firma waarvoor hy werk, se geld kan regstel, bestaan vir hom.

Die W.S., hier die Amptenaar, se siening van sy pligte wentel om die regulasies vir hom neergelê en sy vrees vir die spoorweginspekteurs. Die toestand van die diere in die trokke hinder hom, dog hy doen niks daaromtrent nie. Ten spyte van hulle "wedersydse afkeer" kry hy Mr. Shipmaster jammer toe dié se "skouers ruk soos hy snik" (113), dus skink hy by herhaling vir hom uit sy "fles swart koffie" wat hulle in tye van nood, "Royal Flush" noem (114).

Sy pligsbesef belet hom egter nie om self van die "Royal Flush" tydens sy werksure te genuttig nie en ook nie om sy pos te verlaat om saam met Mr. Shipmaster hotel toe te gaan toe hy hoor dat die "mooiste meisies in die land" onder die projekgangers tel nie (116).

Die spoorweginspekteurs sien hy as 'n "gevaarlike klomp", en daarom tel hulle onder sy "probleme", want hulle snuffel onreëlmatighede uit, soos "n stasieseil (wat) vir 'n boer geleen is, (en dan) is die hel los" (115). "Hulle is Satans" is sy mening.

Vir die W.S. is Satan en die hel slegs "bangmaakgoed". Die ironie lê daarin dat die spoorweginspekteurs wat onreëlmatighede nie toelaat nie en wat dus integriteit by die amptenary eis, met die Bose vergelyk word. Insover dit hier gaan om die "gesigloosheid" van die Bose (waarin dan ook sy "krag lê") (Malan 1978:96), sluit dié roman aan by *Sewe dae by die Silbersteins*. Dr. Johns se woorde (by wyse van illustrasie ook deur Malan aangehaal) nl., "Satan self is onliggaamlik," sê dr. Johns, "Hy het 'n mens nodig om sigbaar te word" (p.66), word hier geïllustreer om op 'n groot geestelike gevaar te wys. "We have ceased to believe in the personal Devil, and in so doing have perhaps lost something; for we have ceased to fear evil and it stalks unheeded through the world."³

Dis dan ook nie vreemd dat "n Donderslag in die verte," wat van 'n komende oordeel getuig, op dié stadium gehoor word nie en dat byna direk daarna twee helikopters verskyn "wat laag oor die stasie vlieg en loodreg opstyg" (115).

3. Dié woorde van J.A. Hadfield: Dreams and Nightmares, word deur Elize Botha (in Cloete e.a. 1980:422) aangehaal.

Net so min as die verkeersmanne of Mr. Shipmaster, is die W.S. bewus van 'n eie nood - hy sien selfs die aktiwiteite van die helikopters as 'n reklameset waaroor hy Mr. Shipmaster gelukwens. Die Wetenskap se reddingspoging is dus tevergeefs en die "helikopters verdwyn."

In die hotel verskyn egter die eerste tekens van paniek en noodbewuswording, want daar "heers 'n onbeskryflike chaos wat gedeeltelik veroorsaak is deur die bedompige atmosfeer in die vertrek asook die paniek van ingeslotenheid as gevolg van die reënweer buite" (117). Die gevoel is deur Mr. Shipmaster se afwesigheid vererger, want nou is daar niemand wat vir hulle besluite neem nie. Meer as ooit tevore bondel die projekgangere soos skape sonder 'n herder saam. Weer eens is dit die Wetenskap wat hulle te hulp snel, wat kalmte van gees in die "universele angs" wil bring, en land toe ook sonder meer in 'n helikopter, vlak voor die hotel, met "n ontsetten-de gedruis." Die Wetenskap kan homself egter van besoedeling nie vrywaar nie, "Die wind en reën, geskep deur die waaierende skroef, maak die ruit vuil van modder en traagwater" (119).

Kommunikasie bly egter 'n probleem. "Die Departement van Waterwese is die geheime diens van Waterverkeer ... Mens verstaan hulle moeilik. Geen Minister van die Staat was nog ooit in staat om hulle te beheer nie. Dis 'n Fascisme van ingenieurs met diktators aan die hoof. Hulle praat in 'n taal wat niemand verstaan nie," verduidelik die kroegman die onmoontlikheid van enige vorm van kommunikasie tussen die Wetenskap en die mens, aan die projekgangere. "Daar is geen rede vir paniek nie," word soos 'n refrein herhaal. "Alles is onder beheer. Die watervlak word versigtig dopgehou, asook die reënval in die opvanggebied. Ons het vertrou in ons ingenieurs. Alles is veilig ... Met 'n helse lawaai" verlaat hulle die aarde (119).

Lord Sudden, die intellektueel, erken dat hy hulle nie verstaan nie, terwyl lord Seldom "hulle nie hoor nie" en die "kode in hul gesprek ook nie verstaan nie" (120).

Die Wetenskap stel sy vertroue nie in God nie, maar by herhaling in "ons ingenieurs" wat, tesame met die statistieke waarop hulle voorspellings gebaseer is, as onfeilbaar gereken word. Die bykans blinde vertroue grens aan irrasionaliteit, soos byvoorbeeld as die Man van Waterwese die gevaar waarin hy verkeer aan lord Sudden probeer verduidelik, eindig hy sy waarskuwing, "Ons het die volste vertroue in ons ingenieurs. Volgens ons syfers is die gemiddelde reënval in dié gedeeltes nie hoër as 'n sekere syfer nie. Daar is dus geen rede vir paniek nie" (145). Hy verwerp die getuienis van sy oë by die aanskoue van die ramptoneel, omdat wat hy sien nie rym met wat volgens statistiese gegewens uit die verlede vir die hede en toekoms voorspel is nie, "As ek nie vertroue in ons ingenieurs met universiteitsgrade gehad het nie, sou ek gesê het dat ons voor ons 'n pragtige meer van water het" (157).

Ortega Y Gasset (1975:152) sien die wetenskaplike as kleinburgerlik omdat hy gespesialiseerd is in één rigting en weinig of niks van die res weet nie, waardeur sy vak onder sy gespesialiseerde kennis ontwikkel het, terwyl hyself nie ontwikkel het nie. Onder die bourgeoisie word die man van wetenskap ongetwyfeld as die hoogste gereken, wat meebring dat hy as gevolg van die aandag wat hy kwantitatief geniet, die rigting waarin 'n bepaalde volk se kultuur ontwikkel, kan beïnvloed. So 'n kultuur is onaanvaarbaar, "een triest ding: het was de wetenschap dat de dag van morgen in al het wezenlijke gelijk zou zijn aan de dag van heden, dat de vooruitgang alleen zou bestaan in het voortschrijden, tot in alle eeuwigheid, over een weg die altoos gelijk zou blijven. Zulk een weg is eigenlijk

By monde van die Man van Waterwese lê Leroux weer eens 'n verband met Skotland (157), om die universaliteit van sy boodskap te beklemtoon. Die hulpeloosheid en onvermoë van die Wetenskap om die mens uit sy sielenood te red, het niks te make met die vaardigheid al dan nie van plaaslike wetenskaplikes nie, maar is 'n universele waarheid. Selfs al probeer die Wetenskap nader aan die mens en sy geesteswaardes beweeg deur na sy "kultuurhistoriese belangstelling" te wys, kan hy nōg nie die gees van die mens bereik nie. In 'n verdere poging erken hy dat hy ook van water hou, "Ek is lief vir water ... Daar is skoonheid in water" (157). Dog sy water kan vir die mens hergeboorte nie bewerkstellig nie.

As hy van die geestelike malaise van ons tyd praat, sê Rookmaker (1978:202), "We must understand the issues at stake: man searches for his humanity, and for real reality, reality that is more than the brain can encompass and the eye can see. Man searches for water - water that is the beauty of the waterfall, the rain that beats in our faces, the cold snow as well as the hot bath at home ... and he hopes to find it in a mystic unity, in which water is me and me is water and all is one and all is God! Water that has been reduced to H₂O has been deprived of its reality as water. For every aspect of reality is God - and man today wants to experience God. It is not faith or knowledge which is the key word, but experience."

Tevergeefs dus bied die Wetenskap sy hulp aan. "Die manne van Waterwese is besonder ongeduldig dat geen kennis van hulle geneem word nie" (144). By Le Grange kla die Man van Waterwese sy nood, "Ons bied hulp aan en niemand wil van ons dienste gebruik maak nie" (154). In 'n finale poging om die mens te bereik, probeer die Wetenskap



sy kennis en begrip van die wetenskap. "Ek stel ook belang in die spoke van Skotland," 'n aanmerking wat in satiriese spot die Wetenskap se idee van spoke blootlê, "Het u byvoorbeeld geweet dat Hermitage Castle elke jaar twee duim in die aarde wegsink omdat dit in die hel geanker is?" (158). Maar "niemand neem kennis van enige kultuur-histories-filosofiese aspekte in die samestelling van die suiwer wetenskap nie" (163).

Ten spyte van hulle eie vroeëre angs, begewe die projekgangere hulle in die modder in hulle "opmars in die reën" (125). Al is die swart chauffeur, Lady Jubilence en een van die skoonheidskoninginne soek, heers daar 'n "gees van karnaval in die lug as almal in die donsreën op pad is na Headquarters Hill" (127).

Die voertuie (Tegniek), vaar veel slegter - hulle maak nog meer modder sodat die een nā die ander vasval. Dit sien Gert Garries waar hy besluiteloos met sy fiets by die kruispad staan. Met die projekgangere in twee groepe verdeel, vind hy dit moeilik om te besluit waarheen hyself sal gaan. "Hy het besluit om nie te vlieg nie want hy voel homself op 'n eienaardige manier betrokke. Afgesien van die feit dat hy miskien nog geld kan maak, is daar tog iets anders - iets onverklaarbaars. Daar is iets, iets wat hom aandryf om die optog te volg" (129).

Die Wetenskap kom na hom daar in sy sielenood - drie helikopter huiwer bokant hom en 'n stem roep hom toe dat daar geen rede tot paniek is nie. Gert Garries hoor dit nie. "Die spook van die een wat hy doodgeslaan het kom na hom toe as hy sy oë toemaak. Waar sal hy genade vind? Met wie kan hy praat?" (130). Daar is niemand nie - by Magersfontein "is geen teken van lewe nie" en by Headquarters Hill is "vrolikheid en lewe", dog niemand stel in hom belang of reik 'n helpende hand nie, behalwe die Wetenskap, en daarvan is

hy nie eens bewus nie.

Nadat die opmars in die nag begin het en "die menigte die nag in verdwyn het", nadat die kragopwekkers wat lig moes verskaf en die stootskrapers weg is, land die manne van Waterwese in drie helikopters "by die markiestent waar Lord Sudden so pas op 'n oulike reun in verskeie posisie afgeneem is" (143). Niemand gee aandag aan die manne van Waterwese nie, iets wat hulle "besonder ongeduldig" stem (144). Met helikopters tot hulle beskikking en die reputasie van 'n groot ondernemingsgees asook belangrikheid behoort hulle baie aandag te kry, dog kry dit nie. "Ons eis aandag", maar as lord Sudden vanaf sy perd se rug die aandag skenk, kan die Man van Waterwese niks anders sê nie as, "Daar is geen rede vir paniek nie", want nie net kan hy nie die aard en omvang van die dreigende gevaar in verstaanbare terme oordra nie, maar is hyself nie van die gevaar oortuig nie, want hy aanvaar nie die getuienis van berigte oor 'n vloedgolf wat aan die kom is nie, omdat dit nie strook met voorspellings gebaseer op 'statistiek nie (144).

Op die tydstip wat Hans Winterbach tot aksie oorgaan, word 'n nuwe waterbeeld in die roman gebring, naamlik dié van 'n meer. "n Blink meer was besig om te vorm, maar dit was iets wat soos 'n sprokieswêreld uit jou verbeelding opdoem" (147).

Leroux gebruik op Jungiaanse wyse die meer as 'n beeld ryk aan geestelike betekenis. "The lake is one of the most telling images of a great universal made specific," verduidelik Van der Post (1976:65,66) die filosofie hieromtrent van sy vriend, Jung. "The macrocosmic sea, microcosmically contained in the earth is so made a comprehensible source of nourishment to the life and spirit of man. It reflects

and draws down into its own deeps and so into the heart of the earth all that its opposite, the sky, represents and possesses of illumination and height, become a kind of mediating factor between two great poles, two opposites of reality: a dark earthly principle and another of light and celestial sky and all the value they stand for. In other words, the yin and yang of Tao"

Met ander woorde, die meer is die beeld van die herstelde mens en saam met die volkome mens waarin die anima in die man en die animus in die vrou herstel is, vorm dit in die roman die teenpool van die "aartsteef" en dié van die vernietigende manlike rivierbeeld van vroeër. Hier verskyn dus tog die bemoedigende beeld van moontlike redding ten spyte van die Wetenskap se vrugtelose pogings daartoe.

Intussen verskyn nog 'n waterbeeld, dié keer as 'n "waterval oor Magersfonteinkoppie en borrelende strome water skuim die donker vlakke in. Magersfonteinkoppie is 'n eiland in die see" (153), 'n eiland wat druk besoek word deur die manne van Waterwese in hulle helikopters wat nou al vier tel.

Vir Jung is 'n eiland 'n beeld van buitengewone simboliese betekenis, in die mens se soeke na homself, as die sentrale punt in 'n see van soekendes (Van der Post 1976:163). "Every man is ... an island to himself joined to others by a main, but a main that is not land but sea." En op hierdie eiland, simbool van die mens se soeke na redding vir sy siel, kom die Wetenskap sy hulp aanbied. Maar, "dis eienaardig ... ons bied hulp aan en niemand wil van ons dienste gebruik maak nie" (154).

Die laaste twee beelde dui op 'n ontwakende noodbewustheid, 'n soeke

na 'n moontlike herstel. Dan hou die reën meteens op. "Daar is 'n doodse stilte. En toe begin dit langsaam sag reën," en die reën wat nou val beskou Jung, onder invloed van I-Ching (Van der Post 1978:66), as voedsel wat van Bo af kom vir die lewe op aarde waar dit in 'n element verander word wat die hart van die mens na die siel in die liggaam lei om daar 'n lig te weerkaats wat eers toegesluit was.

Die omstandighede is nou reg vir die stel van die ideale alternatief wat dan ook die finale waterbeeld is. Dit is 'n beeld wat herlewing of wedergeboorte voorstel en een wat vir die Christen in die teken van die Doop as verbond van geestelike redding, ook groot betekenis inhou. In die waterbeeld lê ook 'n sterk ooreenkoms tussen *Magersfontein, o Magersfontein!* en *Isis Isis Isis* in soverre dit 'n sterwe-tot-die-lewe inhou. In laasgenoemde gaan dit om Isis en Osiris uit die Egiptiese mitologie. Osiris was aanvanklik die "god van die natuur, wat soos Dionusos moes sterf om saam met die oes hergebore te word en sodoende vrugbaarheid te verseker. Later is Osiris binne die konteks van die Egiptiese dodekultus aanbid as die god van die dood (wat natuurlik 'n lewe-in-die-dood behels het) ... Hy was veral gewild as god van die dood wat 'n Ewige lewe beteken het" (Malan 1978:140,141).

In die Griekse mitologie word Dionusos in sy sterwe-tot-die-lewe met Osiris geïdentifiseer (Graves 1960:157(2)) en toe Tracië as gevolg van Koning Lycurgus se kranksinnige dade onvrugbaar en verlate begin lê het, was dit Dionusos wat gekom het met 'n boodskap van redding en 'n plan van verlossing (Graves 1960:105(1)).

In *Magersfontein, o Magersfontein!* is dit Aristophanes Pompidous, die Griek van Kreta wat o.a. Dionusos voorstel en simbolies die rite van

sterwe-tot-die-lewe volvoer, as lord Sudden vrywilligers vra "in die trotse gees van ons roemryke verlede" (181). Dionusos kom ook in 'n sekere sin van Kreta, waar hy in al die verskillende kultusse opgelei is (Graves 1960:107(1)).

Leroux (1980:14) is daarvan oortuig dat, "aangespoor deur 'n lewende mite kan 'n hele volk tot fantastiese dade oorgaan ... Dis kenmerkend van 'n mite, daardie emosionele aspek wat 'n enkeling of 'n hele volk sy leefwyse kan laat verander ... Waar die sogenaamde 'primal vision' waarop die mite gebaseer is", nie sterk genoeg is nie, "moet die skeppende minderheid deur 'n proses van hergeboorte gaan - die proses van regressie en progressie waarop die hele begrip van Jung se leer van individuasie gebaseer is ... laat herleef.

As een van die "skeppende minderheid" word die knolskrywer ook in die persoon van Aristophanes Pompidous in die roman verteenwoordig om dan namens sy volk "deur die proses van hergeboorte (te) gaan". Dat hy reeds die diepte van die water verken het en dus "weet presies hoe vër hy kan gaan" dui daarop dat die knolskrywer reeds die pynlike individuasie-proses vir homself deurgemaak het, wat 'n voorstadium tot hergeboorte of integrasie is. Van sodanige proses skryf Leroux elders (1980:16), "Die voorstadium van hergeboorte, integrasie, is altyd 'n moeilike maar noodsaaklike tydperk. Die lyding van die held of god in die mite simboliseer hierdie psigiese proses. Die risiko van die skeppende proses is dat die libido in 'n regressiewe stadium vassteek en die enkeling alle kontak met die werklikheid verloor terwyl hy in die fantastiese wêreld van die Kollektiewe Onbewuste dwaal".

Dié pynlike voorstadium sluit aan by die tema in *Death by water* van



T.S. Eliot wat as 'n prelude tot die hergeboorte gesien kan word, in die sterwe-tot-die-dood van "Phlebas the Phoenician",

"..... A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool"

"Ek is 'n Griek van Kreta", sê Pompidous. "Ek voel my één met hierdie land. Ek sal gaan" (181).

Die reaksie van die verskillende karakters in die roman op die waterbeelde, is 'n belangrike nuwe-tema in *Magersfontein, o Magersfontein!*

ARISTOPHANES POMPIDOUS EN DR. FYELLA AMAKAIA-LAIRD

Aristophanes Pompidous, "die chauffeur, 'n Griek uit Kreta" (12), beskik oor 'n "oerkennis van die Griekse magie en die bese oog" (13). Met sy "oerkennis van die Griekse magie" is hy dus ingelig genoeg om die verband te kan lê tussen die groot mitiese Slag waartydens Achilles "voor die ou manne, Agamemnon en Priamos" noodlottig gewond is (79), en die Slag van Magersfontein waartydens die held van mitiese formaat, Wauchope, gesneewel het - wat hy dan ook in sy lesing by die swembad doen (78-80). Aristophanes se "oerkennis van die ... bese oog" (13) wys heen na 'n wesenlike "kontak met die diepste lae van die Onbewuste" (Malan 1982 in Grové:71).

Hierbenewens verteenwoordig Aristophanes ook die skrywer alomteenwoordig en waarnemend, as 'n soort van sosiale kommentator, soos Malan dit stel (1982 in Grové:24), "Dit is in Leroux se eie woorde slegs Sigeuners en knolskrywers wat hulle in die rol van goëlaars en sieners waan." Aristophanes Pompidous word ook voorgestel as "die formidabele minnaar op die suiwer seksuele gebied" (13).

"Die verband wat daar tussen die seksuele en die skryfkuns gelê word, is in Opperman se werk nie iets vreemds nie" aldus Grové (Augustus 1979 in *Tydskrif vir Letterkunde*), en dit wil voorkom of daar by Leroux 'n soortgelyke verband tussen die seksuele en die skryfkuns bestaan. Wanneer Aristophanes Pompidous dus "na sy geslagsorgane" kyk (68), is dit inderwaarheid die skrywer wat sy skrywerstalent onder oë neem, en alhoewel hy "hulle wel klein" vind, merk hy dat in vergelyking met dié van beelde (van skrywers)

uit die Antieke Tyd, hy hom daarin kon troos dat hy vir hulle nie hoef terug te staan nie. Sodanige stelling kan in 'n mate deur die naam "Aristophanes" bevestig word.

Aristophanes (gebore omstreeks 441 v.C.), was die grootste van alle Attiese digters en een wat vandag nog bekend staan as die skitterendste digter van sy tyd. Sy werke, meestal in die vorm van 'n politieke burlesk, word gekenmerk deur 'n ietwat platvloerse humor en 'n speelse satire, in welke hoedanigheid die gedigte as sensors van openbare sedes gefunksioneer het (Holden in Law e.a. 1966:603,604).

Hieruit sou 'n mens kan bewys dat dit hier gaan oor die skrywer se roeping as skrywer en dat hierdie roman 'n besondere boodskap dra - 'n boodskap van die noodsaaklikheid van geestelike herlewing en die herstel van openbare sedes en norme.

In spottende ironie word Pompidous se verhouding met dr. Laird gesatiriseer (12), en die satire betrek die leser wat hom indink in 'n twyfelagtige verhouding tussen die twee, terwyl dit eintlik 'n beeld is van die outeur se intense ('n mens kan byna sê hartstogtelike) betrokkenheid by die Geskiedenis, wat in die roman deur dr. Laird verteenwoordig word, en waaruit die roman sal ontstaan of as't ware gebore word.

Stelselmatig word die werkmodes uiteengesit wat deur die skrywer in die roman gevolg gaan word. Eerstens gaan dit om die agtergrondmateriaal, tweedens is dit die tegniek(e) wat aangewend gaan word, dan word op die aard van die aanbieding gewys en ten laaste die aanbieding, dus die boodskap, self.



Vir agtergrondkennis word by die Geskiedenis kersopgesteek, soos byvoorbeeld in die motor tydens die rit (12,13); die eerste nag in die hotel toe dr. Laird Wauchope met Von Waltzleben bespreek, daag Pompidous op, omhels haar onmiddellik om nā 'n dreigement aan Von Waltzleben, haar oor sy skouer na die slaapkamer te dra (42); die middag voordat hy die projekgangsters moes toespreek, "begin hy die epos op 'n hotelskryfblok" maar wend hom dan eers tot dr. Laird, die Geskiedenis, omdat hy in "hierdie stadium ... data nodig" gehad het. "Daar is nie nou tyd vir seks nie" (69). Nā sy toespraak is hulle verhouding ook tot niet, soos blyk uit die roman, want nērens word weer na hulle gesamentlik verwys nie. Trouens, terwyl dr. Laird en Von Waltzleben die aand nā Pompidous se toespraak, tydens die storm, vind dat hulle "geesgenote" is, slaap "die Griek" (84).

Die skrywer se vroeër bydraes tot die literêre wêreld word in die buitengewone en paslike beeld van 'n petroljoggie wat brandstof aan reisigers verskaf, vasgelê (69). By implikasie is alle soorte brandstof basies dieselfde, slegs die handelsname verskil. Indien met die beeld volstaan word, kom dit daarop neer dat die outeur se vorige werke uit basies dieselfde materiaal bestaan wat op basies dieselfde wyse verwerk is en dat slegs die titels verskil.

Noū is dit egter anders. As geesteswetenskaplike gaan die skrywer diē keer soos 'n natuurwetenskaplike allerlei proefnemings doen en van nuwe tegnieke gebruik maak soos Leroux dit in 'n lesing tydens die sestigerweek voor die Somerskool van die Universiteit van Kaapstad op 15 Februarie 1973 reeds genoem het (Leroux 1980:61). Hy vind homself egter verstriek in die geheime van die tegnieke en "verdere nuan-ses" en in satiriese spot gebruik hy ten opsigte van homself en

die tegnieke wat hy wil gebruik, die beeld van die domastrante Pompidous agter 'n stuurwiel van 'n Mercedes waarvan hy, tegnies gesproke, niks weet nie, waarvoor hy geen rybewys besit nie (13), maar waarmee hy die projekgangsters deur die Vlaktes van Magersfontein na verlossing wil neem.

Van die tegnieke wat die skrywer in *Magersfontein, Magersfontein!* gebruik kan 'n indikasie, selfs 'n waarskuwing, gevind word in die droom van "die Griek" tydens die storm, waarin hy homself sien "as koning Minos van Kreta wat wysheid verkondig in die kroonkamer van sy labirint" (84).

Volgens Graves (1971:d1.I:295) het koning Minos in sy labirintpaleis in Knossos met sy wysheid mense in hulle probleme bygestaan, en nā sy dood het hy in 'n soortgelyke 'paleis' in Hades die weg vir verlorene na herlewing, aangewys (Graves 1971:121). Die droom wys op die doolhowe waarlangs verlorene sowel as lesers moet beweeg, en dien tegelyk as bevestiging van die doel en funksie van Aristophanes Pompidous in die roman.

Die aard van sy aanbieding vind ons in Pompidous se lesing by die swembad en veral in die projekgangsters se reaksie daarop: hulle was "in vervoering" daarvoor (78) en aan die einde daarvan ontvang hy 'n "ontstuiimige toejuiging" (80), ten spyte daarvan dat Pompidous ewe windmakerig sy "gegewens verwar" en hy "heerlik verstrik (raak) in sy beeldsprakerige gegewens" (78). Miskien is dit juis dāārom of miskien omdat "hy dit met soveel oortuiging" doen. Dis egter opmerklik dat dr. Laird ontsteld is oor sy wyse van aanbieding, terwyl lord Sudden en Amichus Achtung "onrustig word en magteloos is voor die entoesiasme van die projekgangsters". Dit wil voorkom

of die wyse van aanbieding nie na die smaak is van lord Sudden as intellektuele, of Amichus Achtung wat die kunsmatige fantasiewêreld van die tegnologie verteenwoordig en ewe min van dr. Laird as verteenwoordigend van die Geskiedenis. Die aanbieding is na die smaak van die projekgangsters, dus die volk in die wydste sin van die woord.

Reeds die eerste aand in die hotel word na die taak verwys, al is dit implisiet, van die "moderne tragies-revolusionêre held", wanneer lords Sudden en Seldom as rede aanvoer tot hulle besluit om die "konferensie tot die volgende môre" uit te stel (39), dat die "projekgangsters 'n begrip kan kry van die angs wat gebore word uit die universele leemte. Hulle moet 'n begrip kry van die moderne tragies-revolusionêre held wat voor die fenomenale wit muur te staan kom waaragter die donker absolute lê en wag. Voordat hulle dit nie begryp nie, en hulle hierdie geestelike dilemma van vandag nie kan verstaan nie, sal hulle nooit die slagveld van Magersfontein as 'n visioenêre figuurfries kan kerf wat lewe op die filmdoek en die bewende glas van TV nie. Hulle sal die angs van duisende Boere en Skotte en helde soos Wauchope, De la Rey, Cronjê, en Methuen moet versoen met 'n tragiese Griekse visie in terme van hulle eie negativisme" (40).

Die projekgangsters moet eers van die "geestelike dilemma van vandag" bewus gemaak word, verstaan waarom dit bestaan, die "angst wat gebore word uit die universele leemte" in eie hart ervaar, voordat hulle die taak en die optrede asook die persoon van die "moderne tragies-revolusionêre held" sal kan begryp. In sy wese en optrede sal hy "tragies-revolusionêr" wees en 'n noukeurige studie van die woorde, "wat voor die fenomenale wit muur te staan kom waaragter die donker

absolute lê en wag", bring die gedagte mee dat hierdie woorde 'n beskrywing kan wees van die lyding van die sogenaamde moderne held tydens die "voorstadium van hergeboorte" wat hy sal moet deurgaans indien hy vir die redding van die volk 'n sterwe-tot-die-lewe be-oog.

Meer nog, die "moderne tragies-revolusionêre held" moet vir die projekgangsters die verband lê tussen die "angs van duisende Boere, e.v." en "n tragiese Griekse visie", want dié twee moet deur die projekgangsters "versoen" word. Die satire hier in die teks openbaar ironies juis die negativisme van die L.U.K.'s, 'n beskuldiging waaroor hulle die Lords verkwalik, "Die Lords is besig om hulle te bedonder en te verkleineer ..." Amichus Achtung, wat 'n openlike botsing wil vermy, maak vrede, dog die satire betrek hom ook in sy siening van mites. "Dis alleen ingewydes wat die misteriese skisofrenie van die vormende fragmentariese mites van ons tyd kan begryp" (40).

Ironie word deurgaans by die optrede van Aristophanes Pompidous en in sy woorde gehandhaaf; wanneer hy as verteenwoordigend van die skrywer optree, kan die ironie as selfneerhalende ironie geklassifiseer word. Alhoewel die satire die lagspiere prik, is daar nietemin 'n heilige erns verskuil in die geroepenheid van Leroux as outeur om die mite te laat herlewe. Dit weet ons as lesers reeds vanaf die lesing gehou voor die Afrikaanse Studiekring, Stellenbosch, 6 Mei 1960 waar hy onder andere gesê het (1980:24), "Die skrywer moet engagê wees, maar nie soos baie dit verkeerd verstaan nie ... maar om in sy werk 'n lewende mite te soek".

Wanneer Aristophanes Pompidous foutiewelik as die teksskrywer deur Lord Sudden aangesê word om die projekgangsters toe te spreek, dink hy oor die "besondere eer" dat hy, "die man van Athene wat bloed en geweld en tragiek beleef het", as teksskrywer aangesê



is. Die ironie lê daarin dat die fout nie katastrofies is nie, maar dat in Aristophanes Pompitous die ware tekkskrywer van die roman aanwesig is. "Dis die wil van die gode dat hy hier, op hierdie dooie vlaktes, aangesê is om die heroïese gebeure te laat herleef by wyse van 'n epiese aanbidding. Wie anders as 'n ware Griek kan dit doen? Wie anders as 'n ware Griek kan 'n ware Griekse tragedie in hierdie barbaarse vlaktes herken? ... Daar rus 'n taak op my skouers" (69). Die vertolker van die "moderne tragies-revolusionêre held" is aangewys.

Sy eerste taak is om die verband tussen die mite van die slag waartydens Achilles gesneuwel het en die Slag van Magersfontein waartydens Wauchope gesneuwel het, te lê. Geklee in 'n "swart broek, swart hemp, geel das en 'n wit baadjie" (71), verskyn Aristophanes Pompitous voor die projekgangere. Die "mooi man in sy mafia-uniform" fassineer lord Seldom wat, soos gewoonlik, nie "hoor en (nie) luister" nie. Die ironie lê daarin dat Pompitous inderwaarheid soos 'n gesofistikeerde lid van die Mafia maai waar hy nie gesaai het nie. Nie net beroof hy die amptelike teksskrywer van sy rol nie, maar eien hy homself kennis toe uit die Griekse mitologie en die Geskiedenis om 'n eietydse mite te konstrueer.

In die markiestent word Pompitous nog eens vir die amptelike teksskrywer aangesien en wel deur lord Seldom "'Ek wil graag dat die teksskrywer kennis moet neem. Mr. Adonis, nie waar nie?' Hy is nie seker van die naam nie, maar Pompitous kom onmiddellik na vore" (138). In dié gedeelte van die teks word "Wauchope, die sleutelfiguur" (135), bespreek deur lord Seldom in sy poging om die groep "rumoerige Britte" te begeester. "Is ons sulke swakkelinge dat ons nie eens 'n aand se ontbering kan deurstaan ter herinnering aan die helde

van die verlede nie?" (134). Hy wy uit oor die voortreflikhede van Wauchope as mens, as politikus, as kerkman, as militêre bevelvoerder en as held (135).

Dan bereik lord Seldom die kruks van die saak (137), "Intussen was daar 'n wêreldwye slagting, en 'n groot brandoffer, en vandag 'n terreur van so 'n subtiele aard dat mens jou kan afvra: 'Hoekom sal ons tyd mors met 'n vergete oorlog, 'n vergete man, 'n vergete tydperk'?.... Hoekom moet ons in hierdie tye so 'n projek onderneem? ... Ek sal die vraag probeer beantwoord. As ons vandag te staan kom voor die boosheid, die korrupsie van die gewete, die verbreking van die etiese norme ter wille van die beginsel ... dan sien ons die hedendaagse tragiese held soos uitgebeeld deur Malraux".

Lord Seldom neem Malraux se siening van die "hedendaagse tragiese held" in oëskou en dan wonder hy hoe Wauchope vandag as held gesien sal word gemeet aan dié norme en onder omstandighede soos hy dit uiteengesit het (hierbo) - Wauchope met sy "volkome geloof in sy Victoriaanse ideaal ... geloof in sy Presbiteriaanse God, geloof in sy verligte landheerskappy, geloof in sy vriendskap met die mynwerkers ..., geloof in die saak waarvoor hy veg terwyl hy sy vyande liefgehad het", e.v. Hierteenoor is die "luminositeit in (die) verset" van Malraux se hedendaagse held, "'n skeptisisme terwyl hy sterf; 'n begrip van die paradoks; die oorwinning van die menslike gees in die aangesig van die uiteindelijke misterie, die dood."

Met ander woorde: is dit sinvol en is dit moontlik om 'n verband tussen die held uit die Griekse mite, Achilles, en Wauchope en tussen Wauchope en die "hedendaagse tragiese held" te lê? Hierdie vraag bring ons by die funksie van die mite. Leroux (1980:19) sien die vernaamste

funksie van die mite hierin "dat dit die mens in staat stel om, waar hy nie in staat is om self die gevaarlike proses van individuasie deur te gaan nie, sy toevlug tot mitologiese projeksie te neem omdat die psigiese proses, wat individuasie verteenwoordig, alreeds in die simbool bevat is. Die hele proses van hergeboorte is in die simbole gemanifesteer. Daarom is die ritueel by die mite so belangrik: daar is 'n gedurige hernuwing, dit verhinder die simbole om terug in die Onbewuste te sink."

Dit is dus sinvol en moontlik om die lyn deur te trek tot by die "moderne tragies-revolusionêre held," omdat, al sou die moderne held hom by sy heersende omstandighede aanpas, die deurslaggewende faktor nog dié simbool, dus die daad as simbool, geleë is. Dit bring ons dan by die simboliese sterwe-tot-die-lewe van Pompidous wat nie net inskakeel by Wauchope en by Achilles nie, maar ook en veral by Dionusos soos reeds bespreek is.

Dr. F. Amakaia-Laird verteenwoordig die Geskiedenis en in besonder dié wat op die Slag van Magersfontein betrekking het, en is "besonder Skots" (12,59). Die satire in die Skotse aard van die plaaslike geskiedenis, is gerig teen die Afrikanervolk wat sy geskiedenis nie ken nie en nog minder sy helde. Buite die teks om kan met waarheid gesê word dat die ontwikkeling van die terrein waarop die beroemde Slag plaasgevind het tot 'n volwaardige opelug-museum sodat die geskiedenis daaromheen uit die vergetelheid ontruk is tesame met die heldefigure wat daartydens opgetree het, te danke is aan 'n dame van Skotse herkoms. Die dame is Fiona Barbour van wie Leroux (1980:124) die volgende sê: "sonder Fiona sou ek nooit hierdie roman geskryf het nie ... Haar welsprekendheid en ... sin vir humor" het hom opgeval en hy was "verruk" oor haar "objektiewe benadering". Haar "deeglikheid

met betrekking tot navorsing" het die geskiedenis van en om Magersfontein laat herlewe, tot skande van Boere-nageslagte.

In die materiële welvarendheid van dié eeu wat in die vorige eeu sy wortels het, het die bourgeoisie sy skaduwee verloor - hy weet nie vanwaar hy is of waarheen hy gaan nie. Sy herkoms, dus geskiedenis, weet hy niks van, sy helde het in vergetelheid geraak en daarom weet hy nie waarheen hy op pad is nie. Die tragiese ironie lê daarin dat die "geskiedenis is de werkelijkheid van de mens. Hy heeft geen andere. Hierin is hij geworden zoals hij is. Het verleden ontkennen is dwaas en bedrieglijk, want het verleden is 'de natuur van de mens die in galop terugkomt'. Het verleden is er niet en heeft niet de moeite genomen voorbij te gaan opdat wij het ontkennen, maar opdat wij het volkomen vervullen" (Ortega Y Gasset 1975:24).

Johan Huizinga (1935 :7) het elders gesê, "Een nationaal gevoel, dat zich niet spiegelen kan in de roerloosheid van het verleden, mist de grondslag van zijn wezen. Het leven van een natie is historie, zoals het leven van dien enkelen mensch historie is. Op ieder oogenblik, dat man het leeft, heeft het zijn betekenis, zijn zin en zijn richting uit dat deel wat voorbij is. Wie zich afgesneden denkt van de herinnering aan zijn herkomst, groei en lotgeval, staat redeloos voor het leven. Elk welbewust volks- en staatsbesef eischt kennis en rekenskap van de historie."

In die roman word die teendeel geskets: almal probeer die historie ontsnap, romantiseer, verwerk tot fantasie, interpreteer na eie oordeel of ignoreer dit.

Vir Gert Garries bestaan geskiedenis in wat sy pa hom vertel het

"van vuurwerk oor die Baai met volksfeeste" (130) en in sy materiële welvaart voordat die droogte alles uitgewis het (71). Die kruise op Magersfonteinkoppie hou vir hom geen betekenis in nie (22) en wanneer die swart chauffeur by hom probeer uitvind waaromtrent Magersfontein gegaan het, maak hy dit af met "Dit was 'n witmansoorlog ... Ek het fôkol daarmee te doen" (34) - ten alle koste wil hy buite alles staan. In "die private kerkhof waar lord Wauchope en ander lede van die Black Watch begrawe en verwyder is na beter plekke", begrawe hy sy kind (41) en vermoor hy later die swart chauffeur of Lady Jubilence (98) en begrawe en herbegrawe hy sy kind en ook sy slagoffer. 'n Soldate-kruis wat die rusplek van "Gunner Wick, the only son of Arisaig" aandui, word by sy kind se graf ingeplant sonder dat die geskiedenis daaraan verbonde, vir hom enige betekenis inhou.

Lord Sudden verkies om geskiedkundige feite by sy eie verbeeldingsvlugte te laat inpas. Hy is nie "eintlik ... geïnteresseerd hoe haar (dr. Laird se) brein klop nie want historiese presiesheid lei slegs tot verkalking van die verbeelding. Maar hy hou van haar persoonlikheid en die paraatheid waarmee sy gegewens soos 'n komper na hom skiet. Daar is 'n ritme van die akkurate kennis wat selfs aan haar onramantisering van die projek tog 'n kontrapuntale aspek besorg" (59).

In die insident van die kanon (62) wil hy die geskiedenis relatiewer om in te pas by wat hy reken as die "tragikomiese konsep" (63). Omdat die geskiedkundige datum van die ballonverkenning nie met sy planne inpas nie, dink hy "ons moet van daardie Skotse meisie ontslae raak. Sy maak net moeilikheid" (104).

Vir lord Seldom is die styl waarin geskiedenis weergee word, belangriker as die geskiedenis self (27,28). Vir hom kan "die geskiedenis...

alleen by wyse van beelde herroep word" (60), dus sluit hy sy ore vir die stem van Geskiedenis. Sy eie interpretasie word van sy visuele waarneming afgelei, en is vir hom voldoende, so word Geskiedenis "gebruik, artisties. Haar kennis is eintlik nie ter sake nie ... haar woorde sal versigtig op die klankbaan gekeur word", of beter nog, sy sal "woordeloos" geprojekteer word (59). Hy kry ook kwansuis die "indruk dat sy heeltemal verward is omtrent haar feite - soos byvoorbeeld die datum toe die ballon die lug in opgestyg het" (67).

Ortega Y Gasset (1975:134) merk op dat "De 'ontwikkelde' mense van tyewoordig lijdende aan een ongelooflike onkunde met betrekking tot die geskiedenis." Dit was die geskiedkundige kennis van die intelligentia wat die fenomenale vooruitgang van die negentiende eeu moontlik gemaak het, omdat foute van die vorige eeu kon reggestel of 'n herhaling daarvan vermy word, aldus Ortega Y Gasset. In die loop van die eeu was daar egter, as gevolg van die dwalinge wat die tegniek in die denkrigtinge veroorsaak het of anders om, 'n afname in "historiese kultuur ... van welke dwalinge wy nou die kwade nawerking voel. In die laaste dertig jare van die vorige eeu het die agteruitgang - die terugval - die terugval tot die barbaarsheid, dat wil sê, tot die naïefheid en die primitiefheid van diegene wat nie verledene ken of dit verledene vergeet."

Die L.U.K.'s wat in die roman die volksvaders verteenwoordig, sien elke aspek van geskiedenis of enige bespreking daarvan as politiek, en verwerp dit as sodanig, summier. Reeds die eerste aand wil "n L.U.K. ... ook een van die Lords donder", na aanleiding van die Lords se inleidende gesprekke oor die geskiedkundige agtergrond (40). Lord Sudden se vertellinge van Wauchope as aanvoerder, lok

belangstelling uit, want "Die man is besig om politiek te praat" (54); 'n aangehaalde sin uit 'n brief van Wauchope aan sy vrou waarin hy haar vertel van 'n aangename "tee" wat hulle "in a nice Dutchmen's garden" voorgesit is, word deur 'n "verkrampste L.U.K." as "verraad" van 'n Boer gesien (56).

Vir die swart chauffeur bestaan geskiedenis nie - nie dié van sy stam of tuisland nie. Vir hom hou Magersfontein met die projek as 'n besigheidsonderneming verband. Net soos die L.U.K.'s is hy politiekgerig soos blyk uit sy ywerige lees van 'n anderstalige koerant, en wel die "Daily Mail" (34) en sy oënskynlike kontak met ondergrondse bewegings wat hom briewe van President Amin laat aflewer (44). 'n Gerigtheid op politiek is nog 'n eienskap van die massamens, volgens Ortega Y Gasset (1975:32): "De in opstand gekomen massa heeft alle ontvankelijkheid voor religie en inzicht verloren. Zij kan alleen nog slechts politiek in zich bevatten, een buitensporige en ongebreidelde politiek welke buiten zichzelf is geraakt, want zij heeft de pretentie zich in de plaats te stellen van de kennis, van de godsdienst, van de 'wijsheid' - kortom van de enige zaken die krachtens haar wezen geschikt zijn in het middelpunt van de menselijke geest te staan. De politiek verhindert dat de mens eenzaam is en ontdoet hem van zijn innerlijk leven, en daarom is de prediking van het integrale politicisme een van de technische middelen die men gebruikt om hem te socialiseren."

By gebrek aan kennis van die verlede, is Mr. Shipmaster soos dr. Wittenblank gedoem om dieselfde foute te maak. Selfs dān kom hy nog nie tot insig, maar sien homself "as 'n slagoffer ... van die geskiedenis van die omgewing (32) ... Dis die vloek van die geskiedenis dat die verlede nie kan sterf en hom losmaak van die hede nie. Hoe

Die projekgangers wat na Magersfontein kom vir die uitsluitlike doel om die geskiedenis uit te beeld, ken die geskiedenis nie - vir hulle gaan dit om die voorstelling daarvan in terme van die draaiboek. Hulle kleredrag en optrede word bepaal na die inhoud van *Goodbye, Dolly Gray* van Rayne Kruger, wat hulle in opdrag van Lord Sudden moes instudeer (25).

Le-Grange, die speed-cop, verskuil agter die advertensiebord, kan die "kruise op die koppies van Magersfontein sien, maar dit het vir hom geen betekenis nie. Monumente en grafstene is die land vol" (20).

Hans Winterbach sien in die verfilming van die Slag van Magersfontein "sy groot oomblik ... Hy kan 'n tweede Bergman word" (39). Hy kan dalk vir homself naam maak in die filmwêreld met dié film, dus is hy voortdurend besig om dinge wat skynbaar geen verband hou met geskiedenis nie, te fotografeer, of om feite uit verband te ruk. "Alhoewel hy voel dat die transponering miskien vals is, probeer hy tog sy goddêrn bes om in hierdie soort lingua franca jazz sy boodskap oor te bring sodat die G.G.D. in die sewentiger jare kan verstaan" - hy "improviseer vrylik" (148). Aan dr. Laird sê hy, "Ek verneem dat jou feite nie altyd aanvaarbaar is nie" (149).

Die W.S. beskou 'n sirkus nie net "as die suiwerste vorm van ontspanning nie", maar as 'n "volksdiens" (116), 'n "kultuurterrein" (122). Hy is merkbaar trots op homself en sy vrou omdat hulle so kultuurbewus is, maar van Magersfontein weet hy bitter min al woon en werk hy daar langsaan. "Terloops, die hotel word nou die Crown and Royal Hotel genoem. Dit het iets te doen met die historiese monumentekommissie en die slagveld van Magersfontein. Magersfontein is vlak

langsaan. Jy kan dit gerus besoek. Dis besonder interessant" (116). Op Achtung se bespreking van die geskiedkundige omgewing wil hy weet, "Wie was lord Methuen?" (122).

"De waarachtige geschiedenis ... is een drang tot leven, een kracht als de krachten die werkzaam zijn in het heelal" (Ortega Y Gasset 1975:71) en dis juis hierdie drang tot lewe, hierdie werksame kragte wat ontbreek in die lewens van die mense en instellings wat as prototipes van die volk van Suid-Afrika in die roman uitgebeeld word.

In die persoon van dr. Laird word die satire ook teen die Geskiedenis gerig, wat as vakdisipline (12) Magersfontein sien "as 'n landskap wat met (die) verstand geken word" (13), wat haar van die Mitologie gedistansieer het sodat sy merkbaar "agitated" was (78) by die aanhoor van Pompidous se verbandlegging tussen die Slag van Magersfontein en die slag tussen die Grieke en die Trojane (Graves 1971:316 d1.2). Sonder die lewegewende mite het geskiedenis verstar en in "data" (69) wat sy soos 'n "komper" uitskiet (59), verval. Uit hierdie doodslaap kan sy nie vanself kom tensy sy gebruik word nie, daarom gaan sy verbintenisse met ander vakdisiplines aan, soos byvoorbeeld met Pompidous as skrywer (13,69), met Von Waltzleben as teksskrywer (42,84), Hans Winterbach van die fantasiewêreld van die Tegnologie (162) alhoewel hy "haar nie prikkel nie" (158) en met die Man van Waterwese, dus die Wetenskap, wat sy as 'n "charlatan" beskou, en sy "het 'n besondere voorliefde vir charlatans" (158).

Die satirikus wys egter op die ideale alternatief: om die Geskiedenis in ere te herstel deur hantering - in die kroegtoneel herken lord Sudden nie vir dr. Laird nie, omdat sy nie meer "n Skotse rokkie aangehad" het nie (124). Die geskiedenis is dus nie meer "Skots"

nie, maar het deur die hantering daarvan in die hele projek, "haar" plaaslike karakter, dus volkskarakter, teruggekry. Op sigself kan die Geskiedenis nie één met die volk word nie, die beweging moet dus van die volk se kant af kom. Hier tree die satirikus didakties op.