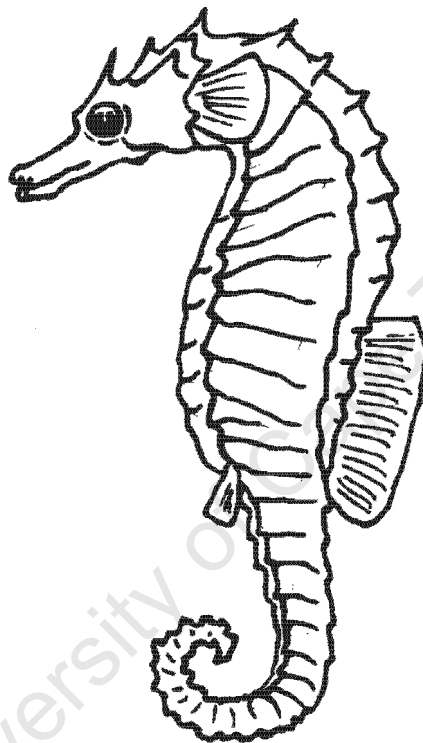


The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

DIE SKRYWER AS HERMAFRODIET

ILSE GROENEWALD



SKRIPSIE INGELEWER VIR DIE GRAAD

MAGISTER

**AAN DIE
UNIVERSITEIT VAN KAAPSTAD
2001**

PROMOTOR: PROF. H.J. SNYMAN

DANKBETUIGING

Graag betuig ek my dank aan my promotor, Prof. Henning Snyman, vir sy waardevolle leiding en kritiek gedurende die voltooiing van my skripsie.

Besondere dank en waardering word ook betuig teenoor mev. Renée Douglas, wat gehelp het om te proeflees.

Vir die finansiële steun wat ek ontvang het gedurende my studie, bedank ek graag die National Research Foundation, die Van Ewijk Stigting, asook die Stichting Studiefonds voor Zuidafrikaanse Studenten, sonder wie se hulp ek nie deel van my navorsing aan die Universiteit van Leiden sou kon doen nie.

Die Skrywer as Hermafrodiet

deur

**Ilse Carla Groenewald
(GRNILS001)**

**Skripsie ingelewer vir die graad
MAGISTER**

**Departement Afrikaans en Neerlandistiek
Lettere Fakulteit
Universiteit Kaapstad
2001**

Hierdie werk is nog nooit voorheen, in geheel, of gedeeltelik, vir enige graad ingelewer nie. Dit is my eie werk. Elke relevante bydrae tot en aanhaling in hierdie skripsie van ander mense se werke of studies, is teogeskryf, gesiteer en aangehaal.

Ilse Carla Groenewald

3 April 2001

Signed by candidate

Opsomming

In hierdie studie ondersoek ek die skrywer as beide 'n Hermafroditus en 'n Narcissus in groot literatuur. Ek wys uit hoe die skryfaksie self 'n Narcissistiese bedryf is en dat die skrywer, sowel as sy teks, Hermafrodities van aard is. As Narcissistiese figuur, het die skrywer noodgedwonge 'n sekere selfbeheptheid met sy stof en die sentrale vraag word dan gestel: In hoe 'n mate moet die skrywer distansie hê van sy stof?

Ek lê aan die begin van die studie, 'n paar algemene opvattinge oor beide begrippe uit en gaan terug na die oorspronklike mite en legendes van beide die figuur Hermafroditus en Narcissus. Daar word dan ook gekyk na sekere sosio-kulturele opvattinge van hierdie begrippe en hoe al hierdie konsepte dan herleibaar is tot die groot literatuur.

Ek neem kennis van werke soos Linda Hutcheon se boek, *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, asook die postkoloniale konsep van Hibriditeit, wat verwys na die vermenging van verskillende spesies en iets byna steriel en tweeslagtig tot gevolg kan hê en dus ook op hierdie gebied betrekking het. Ek fokus egter my aandag op die skrywer self en hoe hy, deur sy werk, die Hermafrodit en Narcissus word.

Deur middel van die homoërotiek, ondersoek ek die Narcissisme en uiteindelik, hoe hierdie dekadente selfliefde kan lei tot totale disintegrasie en verval. Dit word belig deur die mitologiese paar, Ganumedes en Zeus. Die byna masochistiese inkeer in die self, word

geïllustreer deur Sint Sebastiaan, as die pragtige, Narcissistiese toonbeeld van die homoseksuele begeerte.

Deur middel van die ontleding van die oeuvre van Etienne Leroux, ondersoek ek die skrywer as Hermafrodiet. Leroux se werk is by verre die beste literêre voorbeeld vir die absolute, tweeslagtige aard van die skrywer, asook sy teks. Hy word deur middel van sy kuns, die "goddellike waamemer", wat met alles vereenselwig is.

In die vierdie hoofstuk, konsentreer ek op sekere konsepte, soos die lewende mite, die apokalips en hoe die skrywer die Harlekyn word, die "Nar van God", wat beide Leroux se Wit Nar en Swart Nar binne homself moet verenig. Dit beklemtoon weereens die Hermafroditiese aard.

Eindelik sien ons, hoe die skrywer beide die verwoesting en die skoonheid in hom, sowel as in sy kuns, saamdra. Deur die masker van sy kuns, is hy met alles vereenselwig en word hy ook van hierdie apokaliptiese verwoesting beskerm. Deur die byeenbring van die primordiale magte van chaos van sy onbewuste, met die orde, word die skrywer die perfekte Hermafrodiet en skep hy sy eie, Narcissistiese weerkaatsing in die "kabeling van woorde - 'n taalspeël".

Inhoudsopgawe

Hoofstuk 1

<i>Inleiding</i>	2
------------------	---

Hoofstuk 2

2.1 <i>Narcissisme en die homoërotiek</i>	14
2.2 <i>Dekadensie, disintegrasie en verval</i>	27

Hoofstuk 3

3.1 <i>Die Hermafrodiet van die Afrikaanse Letterkunde</i>	39
3.2 <i>Die Aap van God</i>	50
3.3 <i>Osiris</i>	57
3.4 <i>Georgie</i>	61

Hoofstuk 4

4.1 <i>Die lewende mite</i>	67
4.2 <i>Die Harlekyn</i>	72
4.3 <i>Die Tortel van die modder</i>	77
4.4 <i>Het Uur U</i>	83
4.5 <i>Die Apokalips</i>	89

Hoofstuk 5

<i>Samevatting</i>	97
--------------------	----

<i>Bibliografie</i>	105
----------------------------	-----

DIGTER

Deur die blare
sien hy hóm
na wie hy jare
al verlang:
die stil gelaat
in 'n kwik -
weerkaatsing
opgevang,
in kabbeling
van woorde
- 'n taalspieël -
volmaak verwing.

Die Skrywer as Hermafrodiet

Hoofstuk 1 – Inleiding

My doelstelling met hierdie studie is om die skrywer te ondersoek as beide 'n Hermafroditus en 'n Narcissus, asook die betekenis van hierdie konsepte binne sekere groot literatuur. Hoe manifesteer die kunstenaar in sy werk en die kernvraag word dan – in hoe 'n mate moet die skrywer distansie hê van sy stof? As die skrywer dan moet afstand hê van sy kuns, hoe is dit dan Narcissisme?

Die skryfaksie is 'n Narcissistiese bedryf¹. Deur sy kuns, streef die skrywer, digter, kunstenaar, sy eie beeld na. Hy streef na die volkome Hermafroditiese blyenbring van die teenstrydige elemente van sy psige. Deur middel van wat Johann de Lange in "Digter", die "taalspieël" noem, behou die skrywer eendelik die nodige distansie van sy stof, om sodoende nie totaal deur die primordiale chaos vernietig te word nie. Soos Narcissus na die eenwording met sy eie beeld streef, so ook streef die digter na die Hermafroditiese eenwording deur die "kabeling van woorde".

Ek lei hierdie studie in met die woorde van Marthinus Nijhoff:

Nooit zag ik Awater zo van nabij
als thans, via de spiegel; nooit scheen hij
zo nimmer te bereiken tegelijk.²

¹ In haar studie oor die Narcissistiese aard van die teks, *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, baseer Linda Hutcheon haar opvattinge op die self-refleksiewe aard van die teks self: hoe die teks binne homself kommentaar lewer op sy status as fiksie en taal, asook op die produksie en ontvangs (1980:xii). Vir die doeleindes van hierdie studie, konsentreer ek op hoe die skrywer self in 'n Narcissistiese verhouding teenoor sy teks staan.

² Marthinus Nijhoff, "Awater"

Om te kyk hoe hierdie figuur van die Hermafrodiet en die Narcissus in literatuur te voorskyn kom, moet 'n mens eers kyk na 'n paar algemene opvattinge van die begrippe en ook teruggaan na die oorspronklike mites of legendes van die figure Hermafroditus en Narcissus. Hoe is hierdie mitologiese begrippe herleibaar tot literêre konsepte en in hoe 'n mate vind daar 'n verandering of abstrahering van die oorsprong plaas, tot by die uiteindelijke literatuur?

Die *Concise Oxford Dictionary*, definieer die woord "Hermafrodiet" as volg:

1. Human being or animal combining characteristics of both sexes.
2. Combining both sexes or opposite qualities.

Verder definieer Chambers se *21st Century Dictionary* die Hermafrodiet as:

1. A human being, plant or animal that, either normally or abnormally, possesses both male and female reproductive organs, eg. the earthworm and many plants.
2. A compound of opposite qualities – combining the characteristics of both sexes or opposite qualities.

Vanaf die vierde eeu, kom daar al Hermafrodiete in die Klassieke kuns voor. Volgens Camille Paglia, in *Sexual Personae*, het skilderye soos die "Sleeping Hermaphrodite", met sy loom, ambivalente figuur, verdere kuns beïnvloed, soos die agtiende-eeuse liggende, vroulike figure. Die manifestasie van die Hermafrodiet in die kuns en vir dekoratiewe doeleindes, staan paradoksaal teenoor die feit dat die geboorte van werklike Hermafrodiete vir eeue met afsku beskou is:

Since a hermaphrodite birth was a bad omen presaging war, disaster, or pestilence, the infant was usually destroyed or left to die by exposure. As late as Paracelsus, hermaphroditic children were thought "monstrous signs of secret sins in the parents."³

³ Paglia, 1990:124-125 en haar aanhaling kom uit *Hermetic and Alchemical Writings*, ed. Arthur Edward White (New Hyde Park, N.Y., 1967), 1:173

Om die konsep van die Hermafrodiet op sosio-kulturele vlak verder te ondersoek, verwys ek na 'n artikel van Bart Vervaeck wat verskyn het in die *Nieuw Wereldtijdschrift*, "Het derde geslacht".⁴ Sy artikel is gebaseer op Alice Dreger se boek, *Hermafrodites and the medical Invention of Sex*, waar sy die mediese reaksie ondersoek van Franse en Engelse dokters op Hermafrodiete rondom die vorige eeuwisseling. Sy beklemtoon in haar boek die relatiewiteit van "normale geslagtelikheid".

Vervaeck begin sy artikel met 'n aanhaling uit Harry Mulisch se roman *Hoogste tijd*, wat handel oor die tagtigjarige man, Uli Bouwmeester, wat vir die eertse keer op tagtigjarige leeftyd 'n vrou sien wat nie net 'n vrou is nie, maar ook 'n man. Net soos meeste mense in die wêreld was Uli onder die indruk dat die wêreld in twee gedeeltes kan word – dag en nag, links en regs, orde en chaos, en uiteindelik man en vrou. Vervaeck verwys na 'n verdere werk van Mulisch, *Voer voor psychologen*, waar Mulisch die tradisionele samevatting teengaan en sê dat "een mens is een vrouw én een man en alleen als grensgeval is hij een 'duidelijke' man of een 'duidelijke' vrouw. Sy finale uitgangspunt is dus dat die mens fundamenteel tweeslagtig is en "zijn eenslachtige identiteit is het extreme uiteinde van dat fundament".

Baie mense dink egter dat Mulisch se opvatting onwetenskaplik is en Vervaeck neem dit dan nog verder terug na Darwin:

Volgens de darwinistische leer is de mens van oorsprong tweeslachtig. Door de evolutie zijn de geslachten opgesplitst. Die evolutie wordt in de gauwte overgedaan door het menselijke embryo, dat in een paar weken tijd van een primitieve biseksualiteit evolueert naar de beschaafde eenslachtigheid. De termen 'primitief' en 'beschaafd' zijn geen toeval, want de verwarring van de geslachten wordt geassocieerd met chaos en natuur, terwijl de duidelijke scheiding gezien wordt als een beslissend teken van orde en cultuur.⁵

⁴ *Nieuw Wereldtijdschrift*, Jaargang 17, p. 52 – 57.

⁵ *NW*, p.53

Hy raak verder in sy artikel aan idees wat veral in verband met hierdie studie baie interessant is. In die volgende hoofstuk gaan ek veral kyk na die konsep van homoseksualiteit en die homoerotiek in verband met Narcissisme en Hermafroditisme. Vervaeck skryf dat die Homoseksueel aan die einde van die Negentiende eeu, nes die Hermafrodiet, 'n gunstelingonderwerp van die geneeskunde was. Hy som dit dan as volg op:

Zoals de hermafrodiet, is de homoseksueel een levensvorm die nog vastzit in een vroegere fase van de menselijke evolutie. Waar de dubbelzinnigheid van de hermafrodiet in zijn lichaam te zien is, valt die van de homo af te lezen uit het conflict tussen lichaam en ziel: zijn lichaam is dat van een man, zijn ziel die van een vrouw.

Dit bring my dan by die konsep van geslag, gender en seksualiteit wat ek later in meer detail sal ondersoek. Vervaeck noem die feit dat die gemeenskap en medici van die laat negentiende eeu so intollerant was vir die dubbelsinnigheid van liggaam en siel omdat daar toe geen onderskeid gemaak is tussen vandag se konsepte van geslag, gender en seksualiteit nie. Seksualiteit wat nie gesorg het vir voortplanting nie, was gesien as abnormaal en onnatuurlik.

As daar dan gekyk word na die mitologie, word hierdie beeld van die paradoksale of dubbelsinnige aard van die menslike psige verder uitgebou. Hermafroditus is die seun van Hermes en Afrodite. Direk na sy geboorte, plaas Afrodite Hermafroditus in die sorg van die nimfe van berg Ida. Hy word in die berge groot en eendag, op 'n jagtog in die woud, swem hy in die meer van die fontein-nimf, Salmakis. Wanneer Salmakis hom sien, is sy bekoor deur sy skoonheid en probeer hom omhels, maar Hermafroditus verset homself teen haar. Salmakis roep dan uit dat hy homself verniet probeer teësit en dat hul liggame verenig moet word. Hulle word onmiddellik een, 'n tweeslagtige figuur wat nóg manlik, nóg vroulik is en tog van albei geslagte is. Net voordat Salmakis Hermafroditus onder die water insleep, spreek hy sy finale wens uit. Die water van die

meer sou van daardie dag af veroorsaak dat elkeen wat in die meer swem, dadelik hul viriliteit verloor.

Op simboliese vlak staan die Hermafrodiet bekend as die god van skepping en word geassosieer met die Gemini argetipe. Op psigologiese vlak stel die hermafrodiet die konsep van totaliteit, of 'n integrasie van teenoorgesteldes voor en die huwelik stel dan ook 'n vorm van hermafroditisme voor. Die hermafrodiet is ook 'n simbool van intellektuele aktiwiteit. Onmiddellik word die konsep van Narcissisme opgeroep, in die sin dat Narcissus nie alleenlik die selfliefde voorstel nie, maar ook die argetipe van die intellek is.

In die Griekse mitologie, is Narcissus die pragtige seun van die stroomgod, Keffisos. Die nimf, Echo, kan weens haar onvermoë om te praat nie haar liefde vir Narcissus uitspreek nie en word deur hom verwerp. Sy gaan kruip in smart in 'n grot weg en kwyn weg totdat net die eggo van haar stem oorbly. As straf, laat die godin, Nemesis, Narcissus verlief raak op sy eie beeld wat hy in die weerkaatsing van die water sien, maar nooit kan bereik nie. Hy word verteer deur 'n liefde wat nooit beantwoord sal word nie en sterf van verlange. Hy verander in 'n Narsing wat altyd op die rante van fonteine groei. Op simboliese vlak word Narcissus die simbool van ydelheid, selfaanskouing, introversie en selfstandigheid wat die konsep verbind met dié van die Hermafrodiet.

Die verhaal van die jong gestorwene, Siporissus, is ook verwant aan die twee bogenoemde konsepte. Die gode het Siporissus in 'n Sipres verander omdat hy hartgebroke was oor die feit dat hy roekeloos 'n takbok doodgemaak het. Die jong gestorwe lewe kan nou geen kinders meer verwek nie en word in eie reg 'n Hermafrodiet. Op geestelike vlak verteenwoordig die boom die Hermafrodiet en Jung bevestig dat die boom 'n tweeslagtige aard het.

Beide hierdie konsepte is dan ook herleibaar tot die algemene opvattinge van letterkunde. Veral in die werk van D J Opperman, kan die abstrahering van hierdie konsepte duidelik gesien word.

Een van die hoofeenskappe van groot literatuur, is die onmiskenbare teenwoordigheid van die simboliese, die mitologiese en die primordiale. Alle groot letterkunde orden en verken die chaos en daar kan dan gesê word dat die orde van die gedig die chaos van die primordiale tem. Dit is nie net 'n strewe om die chaos van die heelal te orden nie, maar ook die chaos van die menslike psige. Hierop sal ek later in diepte ingaan.

In sy gedig, "Eiland van die Paddastoel" uit die bundel, *Blom en Baaierd* (blom as skepping en baaierd as chaos), sien ons 'n terugkeer na die chaos en 'n verloor van geslagtelikheid. Hier word die Hermafroditus-mite geheel en al geabstraheer:

Eiland van die Paddastoel

toe het hy en sy
van die wrak gespoel
op die eiland
van die paddastoel:

gewelfde kruine,
skaars ingeduik,
elkeen sag
soos 'n mens se buik;

honderde stele
om hulle heen,
koel en rond
soos 'n vrou se been.

Sy het van hom
dit eers weggesteek
tot die gewas
deur haar bors heen breek.

Die manlike en vroulike simbole loop in die teks deurmekaar en daardeur vind daar 'n opheffing van die konsep "gender" plaas. Die "gewelfde kruine" word beide manlik en vroulik en neem 'n hermafroditiese kwaliteit aan. Volgens Ad de Vries se *Dictionary of Symbols and Imagery*, is die paddastoel of sampioene simbolies vir vroulike borste. Die stele van die paddastoel word falliese simbole, tog lyk hulle "soos 'n vrou se been", 'n beskrywing wat weereens geslag ondermyn. Volgens De Vries veroorsaak die eet van die paddastoel poëties-profetiese ekstase. Die paddastoel self is biologies die plantaardige Hermafrodiet. Deur die inneem van hierdie Hermafrodiet, word die kreatiwiteit dus aangewakker. Die teks self word hier die Hermafrodiet, net soos die vrou op die ou end 'n paddastoel of Hermafrodiet word.

In sy bundel, *Heilige Beeste*, herskryf Opperman alreeds bekende gegewens en die werklikheid word geabstraheer, soos gesien in die gedig, "Echo en Narcissus".

Echo en Narcissus

Vol tere liefde het haar hart gebrand
waar sy stil langs hom werk en deur die vrees
en vroue-skroomte heen 'n warm hand
aanskuif dat hy van haar bewus kan wees;
maar hy, teen die vertedering bestand,
het rustig in sy boek nog voortgelees,
langs verder heuwels, bosse en 'n strand
gedwaal, geslote in sy eie gees.

Dit was hul bitter lot dat sy van hom
afhanklik was soos weerklank in 'n kloof
is van 'n stem; dat hy deur late nagte
by lamp en boek bly sit met sy hoof
gebuig oor eie beeld, net soos 'n blom
wegkwyn langs helder waters van gedagte.

Die laaste versreël van die eerste strofe, “geslote in sy eie gees”, beeld die Narcissitiese element uit. Die tweede strofe beklemtoon die selfliefde wat deur die Narcissitiese konsep geskep word. Die skrywer wat buig oor sy boek, word as’t ware ‘n Narcissus wat sit “met sy hoof gebuig oor eie beeld”. Soos voorheen gemeld, verteenwoordig die hermafrodiet op simboliese vlak ook die intellek wat aansluit by die “helder waters van gedagte” in die laaste versreël. Die gedig bou uit op die konsep van die hermafroditiese aard van die skrywer.

In Opperman se gedig “Naaldekoker”, vind daar ‘n sametrekking van al die elemente plaas en word dit ‘n perfekte voorbeeld van die literêre omskrywing van die primordiale, die simboliese en die mitologiese en word beide die Hermafroditiese en die Narcissitiese aard van die teks en die skrywer uitgebeeld.

Naaldekoker

Ek is die grys skrik
wat soek tussen biesie en klip
na water, soek na my beeld in jou
met die trillende spel tussen vlug
en skielike self-aanskou.

Die primordiale kan gelyk gestel word aan die chaos van die menslike psige. Die onbewuste stel die magte van chaos voor en deur middel van die kuns begin ‘n proses van ordening en probeer die digter of kunstenaar die primordiale tem. Opperman noem die kunstenaar die “tortel van die modder” wat die chaos moet “koer tot suiwerheid”. As hierdie “suiwerheid” of orde nie gevind word nie, gaan hy tot niet.

Die verhouding tussen die orde en die oer-chaos, word deur middel van die teks die Hermafrodiet, wat die Jungiaanse versoening van teenoorgesteldes verteenwoordig. As die seun van Hermes en Afrodite, bevat Hermafroditus elemente van beide die primordiale en die orde. Hermes verbind die onkenbare wêreld van die gode met die mense. Die digter neem dikwels hierdie Hermes-kwaliteit aan in sy verkenning van die primordiale. Afrodite, aan die ander kant, verteenwoordig die skoonheid en herlewing, die orde wat die primordiale of die onkenbare moet tem.

Die gedig, “Naaldekker”, word dan die Narcissistiese soeke na die self en die verkenning van die primordiale of die onbewuste. Die loslaat van die primordiale word egter gelykgestel met die verloor van onskuld. Die gedig begin met die “grys skrik” wat nog ‘n element van onskuld inhou. Die grysheid verteenwoordig ‘n onhelderheid of oorgang van die werklikheid, die orde, in die primordiale in. Dit is ook volgens De Vries, “a union of opposites: black and white” (1984:228). Hierdeur word die ek-spreker van die gedig wat homself die “grys skrik” noem, alreeds geplaas as die Hermafrodiet. Hy, die kunstenaar moet dan juis hierdie primordiale wêreld binnegaan, “soek tussen biesie en klip”, om kennis op te doen. In hierdie geval word die onskuld verloor deur die “skielike self-aanskou” of die konfrontasie met die onderbewuste.

Die primordialiteit in die gedig word uitgebou deur die simbole van biesie, klip en water. Die klip roep die mitologie van Pirra op, die klipmoeder. Toe die mensdom uitgewis is na die sondvloed van Zeus, is Pirra en haar man, Deukalion, se lewens gespaar. Hulle bou ‘n ark en kom, na die waters gesak het, op die berg Parnassos te lande. Op bevel van die orakel van Themis, werp hulle klippe neer, wat mense word en die menseras herstel. Pirra verteenwoordig dus die lewegewende faktor in die mitologie.

Op simboliese vlak, stel Cirlot dit as volg in sy *A Dictionary of Symbols*: “Stone is a symbol of being, of cohesion and harmonious reconciliation with (the) self.”⁶ Dit simboliseer krag en eenheid, asook die byeenbring van teenoorgesteldes – die integrasie van die bewuste met die onbewuste en in Jungiaanse terme, die byeenbring van die animus en die anima. Die klip verteenwoordig dan die oerbestaan, wat direk aansluit by die primordiale.

Die volgende simbool wat hier van belang is, is die simbool van water. Om weereens gebruik te maak van Cirlot, word water deur hom beskryf as “limitless and immortal, the waters are the beginning and the end of all things on earth”⁷. Water is dan simbolies van die onderbewuste of die oer-begin, die primordiale – volgens De Vries is water die chaos, die “prima materia” waaruit alle lewe voortvloei (1984:493). Water maak dus skepping moontlik (die moederlike aspek) en simboliseer dan ook die skeppingsdrang wat veral ter sprake is in verband met die digter of kunstenaar. Water word ook geïdentifiseer met intuïtiewe kennis. “By analogy, water stands as a mediator between life and death, with a two way positive flow of creation and destruction.”⁸

Die “trillende spel” van die vierde versreël, roep ‘n erotiese element op en dus die verlies van onskuld. Dit is nou nie meer die onskuldige spel van die orde nie, maar die “trillende spel” tussen “vlug” en “self-aanskou”. Volgens De Vries is vlug op Freudiaanse vlak simbolies van seksuele opheffing. Dit is ook simbolies vir geestelike opheffing, asook poëtiese begeerte. Die erotiese element word geaktiveer, wat in direkte verband met die primordiale staan en lei tot die uiteindelijke “self-aanskou” of totale verlies van onskuld. Die primordiale word finaal

⁶ Cirlot (1971) p.314

⁷ Cirlot, p.364

⁸ Cirlot, p.365

gekonfronteer. Hierdie “self-aanskou” vind dan juis deur die kreatiewe proses of poëtiese begeerte plaas.

Die onskuld is nou finaal verlore in die Narcissistiese konfrontasie met die onderbewuste. Die skeppende faktor en die primordiale word in direkte verhouding tot mekaar gebring. Daar vind nou ‘n volkome byeenbringing van die magte van orde en primordialiteit plaas en die teks word nou volkome die Hermafrodiet.

Daar kan dan gesê word dat alle groot letterkunde die chaos orden en verken. Die orde van die gedig tem die primordiale. Vir Van Wyk Louw word die gedig ‘n naskryf in stof van die “sterre-en-helderte” in “Ex Unguine Leonem”. Deur die skryfproses word die “doofheid” wat hy in homself ervaar, helder. Dit is nie net die chaos van die heelal wat georden moet word nie, maar ook die chaos van die menslike psige. Die kuns word dan ‘n soeke na die self, die onbewuste en die primordiale. Dit is alleenlik hierdeur wat die digter volkome helderheid en volledigheid kan bereik en volkome die Hermafrodiet kan word wat ten volle sy Narcissistiese selfbeeld in sy werk kan aanskou:

En dán: my nag, my nag: vervulling
volmaakter as die wêreld wat ek weet:
kinderlose, vreugdelose en ondroewige
getyelose maat van my, my nag.

(Tristia)

"We know, as was already mentioned, that the homosexual love object was originally chosen with a Narcissistic attitude towards one's own image."

○ Rank

Hoofstuk 2

"Love for a woman or girl is not to be compared to a man's love for an adolescent boy."

Jean Genet, *Funeral Rites*

2.1 Narcissisme en die Homoërotiek

Dit is outomaties dat enige studie oor die Narcissisme sal lei tot die ondersoek van die homoërotiek, homoseksualiteit en selfliefde. Behalwe die vroeër verwysing na die "rareiteit" van homoseksualiteit rondom die vorige eeuwisseling, kan die homoërotiek weereens teruggevoer word na die mitologie. Die idee van homoërotiek word in die Griekse mitologie dikwels deur middel van skoonheid, jeugdigheid of kunstenaarskap uitgebeeld (digterskap, musiek en sang).

Een van die beste mitologiese voorbeelde van homoseksuele liefde, is die verhaal van Ganumedes en Zeus. Ganumedes is geskep as die god wat verantwoordelik was daarvoor om die aarde te besprinkel met reën. Daar word gesê dat hy die seun was van Tros, stigter van Troje, wat beteken dat hy nie van goddelike afkoms was nie. Maar, hy is van die mens onderskei vanweë sy ongelooflike skoonheid. Zeus was so oorweldig deur hierdie skoonheid dat hy 'n arend gestuur het om Ganumedes op te raap en na Olimpus te bring. Daar word ook gesê dat Zeus homself in 'n arend verander het om self hierdie skoonheid te ontvoer.

Op Olimpus het Ganumedes die hoofskinker van die nektar, die onsterflikheidsdrank van die gode, geword. Almal was verheug deur sy skoonheid. Van Reeth se *Ensiklopedie van die Mitologie* sê dan ook: "Die Ganumedes-motief is al vertolk as 'n soort goddelike regverdiging van sodomie."¹ Die dra van Ganumedes deur Zeus word dan ook gesien as die verkragting van die jong seun. Sy skoonheid was so besonders dat selfs 'n god daarvoor geswig het.

Die arend word simbolies voorgestel as die vaderfiguur of die Logos, wat die homoërotiese ondertone van die mitologiese verhaal verder uitbou. Die Logos word deur Cirlot beskryf as: "the light and the life, at once spiritual and material, which combats both death and night. It is the antithesis of disorder and chaos, of evil and darkness. It is also cognate with the word and with thought."² Zeus of die arend is dan die intellek, teenoor Ganumedes se skoonheid.

Die arend word ook op simboliese vlak gesien as die worsteling tussen die ligte, spirituele bo-wêreld met die donker onderwêreld. Hierdie mite sluit beide Narcissistiese, asook Hermafroditiese elemente in. Zeus se liefde vir Ganumedes is soos Narcissus wat verlief raak op sy eie beeld - hy herken homself in Ganumedes se perfekte skoonheid en so word dit ook 'n Narcissistiese selfliefde. Terselfdertyd word die beeld van Zeus as die arend wat Ganumedes dra, ook die perfekte Hermafrodiet. Die manlike logos of intellek van Zeus kom met die jeugdige, vroulike skoonheid van Ganumedes byeen.

¹ A van Reeth, *Ensiklopedie van die Mitologie*, 1994:86.

Gregory Woods skryf in sy studie oor die homoërotiek, die volgende:

The widespread exemplary use of the mythic couple leads to a more general use of their names together, to speak of male homosexual lovers; and of Ganymede's alone, to speak of beautiful boys, ready for homosexual love.³

Die Ganumedes-mite word dan 'n algemene voorbeeld vir homoseksuele liefde. Homoërotiese verwysings kan telkemale herlei word tot hierdie mitologiese paar. In sy tweede studie oor homoseksuele literatuur, skryf Woods dat die jong seun dikwels as die homoseksuele liefdesobjek beskou kan word as gevolg van sy ontwikkelende seksualiteit. Hy is nie meer 'n kind nie, maar ook nog nie 'n man nie. Hy is byna ambivalent in die sin dat hy die potensiaal het om enigiets te wees, los van sosiale norme:

... the adolescent boy hovers in a limbo of undifferentiated sexual orientations from which he eventually has to emerge into the emotional and sexual rigidities of adulthood.⁴

Hierdie ambivalente jong seun word ook gesien in die heilige Sint Sebastiaan. Sy liggaam word gewoonlik uitgebeeld as glad, bleek en haarloos, "even in the shadows of his low-slung loin-cloth"⁵. Hy word gelykgestel aan die jong seuns in die Griekse kuns en word voorgestel as die pragtige jeugdige, deurboor deur pyle. Woods beskryf hom as volg:

As passive as Ganymede, but never shown in the dynamic throes of flight or capture, Sebastian is a vertically constrained Narcissus, contemplative and self-absorbed. He does not see his attackers: for his mind is turned inward, reflecting on the perturbation of his flesh.⁶

Hy word die toonbeeld van die homoërotiese masochisme. Die pyle wat sy lyf deurboor is falliese simbole en die feit dat hy ook vasgebind is, versterk hierdie masochistiese beeld.

² Cirlot, 1971:191

³ Gregory Woods, *Articulate Flesh: Male homo-eroticism & modern poetry*, 1987:23

⁴ Gregory Woods, *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, 1999:322

Johann de Lange gebruik hierdie beeld van Sint Sebastiaan in sy bundel, *Vleiswond*, om die erotiek van pyn uit te beeld. In sy gedig, "Graaff se poel I", laat die jong seun wat "oopgespalk" langs die poel lê hom dink aan Sint Sebastiaan:

Ek dink meteens aan mooi Sebastiaan:
miskien is seks naas pyn
en dood nóg die grootste avontuur.

In sy gedig, "Vlees van die berg" (met die subtitel, *Torture questions, pain answers*⁵), beskryf hy hoe "aanskoulik" die jong Sebastiaan "aan sy kruis/ kon ly,/ sy jongvleis/ deur pyle/ opgeprik", met die falliese dubbelsinnigheid van die woord "prik". Hierdie masochistiese plesier in die jong manlike liggaam in pyn, eindig met die beeld van Christus as "die ultimate pin-up".

* * *

⁵ Woods, 1987:28-29

⁶ Woods, 1987:29

Thomas Mann se *Death in Venice* is een van die beste literêre voorbeelde van 'n jong seun wat die liefdesobjek word van 'n ouer man en daar is in die teks vele verwysings na die Griekse mitologie, onder meer Narcissus, Ganumedes en Hiasintus. Dit is juis deur die verwysings na hierdie mites dat die homoërotiek in die verhaal uitgebou word en beide Tazio en Aschenbach se dualiteit beklemtoon word.

Die verhaal handel oor die skrywer Gustav von Aschenbach wat in Venesië verlief raak op die jong Poolse seun, Tazio. Tazio is in sy adolessente jare, op die drumpel van seksuele ontwaking. Aschenbach is die ouer man wat verlief raak op hierdie onaangeraakte, perfekte skoonheid. Mann verwys in die verhaal na die mitologie van Zeus en Ganumedes wat bydra tot die homoërotiese ondertone. Aschenbach word Zeus wat die jong Ganumedes wil wegvoer. Tazio word sy inspirasie, sy muse wat hy byna wil wegdra soos die arend Ganumedes wegdra:

And what he craved, indeed, was to work on it in Tazio's presence, to take the boy's physique for a model as he wrote, to let his style follow the lineaments of this body which he saw as divine, *and to carry its beauty on high into the spiritual world, as the eagle once carried the Trojan shepherd boy up into the ether (my kursjering).*⁷

Daar is ook verdere homoërotiese ondertone in Tazio se vriendskap met een van die ander seuns op die strand, Jasiu. Daar word beskryf hoe die twee seuns hand om die lyf op die strand loop en later hoe Aschenbach toekyk hoe hulle met mekaar stoei. Onder die skyn van 'n gewone vriendskap tussen twee seuns word die homoërotiek uitgebou. Dit gaan terug na Woods se opmerking dat die adolessente seun byna ambivalent is, dat hierdie vriendskap as beide heteroseksueel of homoseksueel gesien kan word. In die oë van Tazio se familie en vriende is dit 'n natuurlike vriendskap, maar vir Aschenbach is dit veel meer.

Die volgende mitologiese verwysing wat bydra tot die homoërotiek van die verhaal, is die uitbeelding van Tazio as 'n Narcissus:

It was the smile of Narcissus as he bows his head over the mirroring water, that profound, fascinated, protracted smile with which he reaches out his arms towards the reflection of his own beauty - a very slightly contorted smile, contorted by hopelessness of his attempt to kiss the sweet lips of his shadow; a smile that was provocative, curious and imperceptibly troubled, bewitched and bewitching.⁸

Die Narcissus verwysing is hier nie net belangrik vir die homoërotiese tematiek nie, maar ook die selfkonfrontasie van die kunstenaar. Die Griekse waarsêer, Teiresias uit Thebe, is deur Hera verblind toe hy Zeus se kant gekies het in 'n geveg tussen hom en Hera. Hy ontvang as vergoeding van Zeus die gawe van profesie. Hy voorspel, onder andere, dat Narcissus slegs sou bly leef tot die oomblik wat hy homself sien. Hierdie voorspelling word dan volbring as Narcissus verdrink in die poging om sy eie beeld in die water te bereik. Op homoërotiese vlak is hierdie poging om homself te bereik, die poging om met homself seksuele omgang te hê. Dit is juis gedurende hierdie proses wat hy dan verdrink. Op simboliese vlak kan hy dus nooit sy eie beeld bereik nie - indien hy dit wel doen, sterf hy.

Gustav von Aschenbach is die skrywer wat deur sy werk die chaos van die onbewuste moet orden. Tazio se skoonheid word teenoor Aschenbach se intellek geplaas en word as't ware vir Aschenbach 'n kunswerk in eie reg, die muse waarna vroeër verwys is. Tazio word volkome die Narcissus-figuur waarop Aschenbach verlief raak. Net soos die mite, sien hy homself in die jong, aantreklike Tazio en ervaar deur hom 'n totale self-konfrontasie. Volgens Teiresias se voorspelling, sterf Aschenbach uiteindelik as hy homself volledig in die skoonheid van Tazio herken en die chaos van sy onbewuste oorneem.

⁷ Thomas Mann, *Death in Venice and other stories*, 1998:239

Aschenbach se lewe voordat hy na Venesië gaan, word gekenmerk deur orde en beplanning. As skrywer verteenwoordig hy die intellek en deur sy skryfwerk orden hy die primordiale chaos.

Onderweg na Venesië, ontmoet hy 'n man op die boot. Die man is met die eerste oogopslag jonk, maar as Aschenbach goed kyk, kom hy agter dat dit eintlik 'n baie ou man is wat met swaar grimering en byderwetse klere, sy jeug probeer terugkry. Aschenbach is geskok hierdeur en die idee van hierdie bedrog walg hom.

Na sy ontmoeting met Tadzio, vind daar egter stadig maar seker 'n verandering in Aschenbach plaas. Daar vind 'n geleidelike verval plaas as die chaos begin oorneem en hy gekonfronteer word met die donkerte van sy eie psige. Dit word eerstens uitgebeeld deur die eerste tekens van verval van die stad. Aschenbach kom dit aanvanklik agter deur 'n eienaardige reuk wat oor die stad hang. Meer en meer raak hy bewus van iets wat in die stad aan die gebeur is. Hy vind naderhand uit dat daar 'n cholera-epidemie uitbreek het, wat die outoriteit probeer stil hou.

Aschenbach word deur die Britse reisagent, wat hom die waarheid oor die epidemie vertel, aangeraai om die stad te verlaat. Hy kan sy lewe egter nie sonder Tadzio voorstel nie en teen sy beter wete, bly hy in Venesië. Aschenbach het nou sy beeld in Tadzio gewaar en soos Narcissus, kan hy homself nie daarvan losmaak nie. Hoe meer hy hierdie beeld probeer bereik, hoe nader kom hy aan sy eie dood.

Aschenbach self is ook aan die verval, in beide liggaam en siel. Eerstens is die chaos van sy psige besig om oor te neem. Hy droom van sy eie siel en die chaos wat daarin heers. Sy droom word oorheers deur fluitmusiek wat hom verder en verder in die droomwêreld inlok. Die fluit is op

⁸ Thomas Mann, 1998:244

simboliese vlak hermafrodities. Die vorm van die instrument self is fallies, waar die musiek vroulik, sag en intuïtief is. Dit verteenwoordig ook erotiese- en sterwensangs. In sy droom begin sy seksuele drange al hoe sterker word, terwyl sy dood al hoe nader kom. Die seksuele word dan ook gelyk gestel aan die chaos van die psige. Net soos N P van Wyk Louw se *Raka*, neem die drif en chaos van Raka oor as hy Koki, die intellek en orde, verslaan. Aschenbach se orde is al hoe meer besig om te disintegreer. Sy droom eindig waar 'n groot falliese simbool ontbloot word deur die skreeuende massas. Dan wórd hy hierdie massas wat mekaar letterlik begin verskeur en verslind.

Sy eie persoon verval ook teen die einde. Sy ouderdom en sy eie verval raak vir hom al hoe meer hopeloos. Hy begin om al hoe meer na die barbier toe te gaan en gaan uiteindelik so ver as om sy grys hare swart te kleur en, net soos die ou man op die boot, ook grimering aan te wend. Wat hom voorheen gewalg het, doen hy nou self. As hy die middag by die barbier uitstap, vind hy dat die reuk wat die stad vul, al hoe meer prominent word: "...but the air was humid and thick and filled with smells of decay."⁹ Hy begin weer om Tazio deur die doolhof van straatjies te volg, maar met die groeiende siekte in sy lyf, moet hy op die ou end opgee en gaan sit.

Luchino Visconti neem Aschenbach se verval in sy filmweergawe van 1971 nog verder.¹⁰ As Aschenbach uiteindelik uitgeput op 'n pleintjie teen 'n fontein gaan rus, wys Visconti hoe die grimering begin smeer. Die rooi van die lipstiffie is oor sy mond gesmeer en die swart van die haarkleur begin langs sy gesig afloop. Die stad om hom en sy eie menswees is nou in algehele verval. (In die volgende afdeling neem ek die idee van verval en disintegrasie verder en koppel dit aan die dekadente.)

⁹ Mann, 1998:263

Venesië word 'n doolhof of laberint wat op simboliese vlak die onderwêreld of onbewuste voorstel. Die feit dat Aschenbach Tadzio deur die doolhof van straatjies volg, dra by tot Tadzio se rol as Hermes. Volgens Cirlot, kan die laberint vergelyk word met die "abyss", asook die onbewuste. Hy gaan verder deur te sê: "the labyrinth may be interpreted as an apprenticeship for the neophyte who would learn to distinguish the proper path to the land of the dead"¹¹. In sy rol as Hermes Psychopompos, word hy die bode van die gode wat die geeste van die dooies na die onderwêreld begelei. Hy lei Aschenbach al verder en verder, deur die laberint van Venesië, in sy onbewuste in.

Soos die siekte al hoe meer in sy liggaam toeneem, dink hy aan sy kunstenaarskap. Hy spreek Plato se Phaedrus aan en sê dat skoonheid die kunstenaar se pad na die siel is. Hy sien homself as die skrywer wat die chaos oorwin het met werke soos *A Study in Abjection* (ellende). Hy herken ook dat kennis die onskuld vernietig en na die "afgrond van die brein" lei, die *abyss*:

We renounce, let us say, the corrosive process of knowledge - for knowledge, Phaedrus, has neither dignity nor rigour: it is all insight and understanding and tolerance, uncontrolled and formless; it sympathises with the abyss, *it is the abyss (my kursivering)*.¹²

In sy boek, *The Novel*, haal André Brink T E Apter aan oor sy skepping en kuns wat verband hou met Mann se gedagte dat skoonheid en kennis lei tot die "abyss":

...The artist's creative material is the mass of sensuousness, impulse and longing which threatens the form and morality he craves. *The substance of creation is chaos, and this chaos can destroy the creator (my kursivering)*.¹³

¹⁰ Luchino Visconti, *Death in Venice*, 1971. Warner Bros.

¹¹ Cirlot, 1971:175

¹² Mann, 1998:265

¹³ André Brink 1998:176

Uiteindelik neem hierdie chaos Aschenbach geheel en al oor en deur sy kennis en Tazio se skoonheid, word Aschenbach as kunstenaar vernietig. Hy sak al hoe verder in die "abyss" in, totdat hy uiteindelik sterf.

* * *

'n Simbool wat dikwels in Narcissistiese of homoërotiese werke na vore kom is dié van die spieël. Dit is ook nou verwant aan die Narcissus-mite in die sin dat die selfliefde uit die refleksie van die self kom. Volgens Cirlot is die spieël simbolies van die verbeelding en die bewuste. Dit reflekteer die realiteit, asook die universum. Die spieël is ambivalent, wat ook bydra tot die Hermafroditiese aspek.

Die spieël kan ook 'n mistieke vorm aanneem van 'n deur waardeur die siel kan beweeg na die anderkant en homself bevry. Dit is juis hierdie aspek van die spieël wat Lewis Carroll gebruik in sy boek, *Through the Looking Glass*. Hierdie beweging na die anderkant kan ook gesien word as die pad na die onbewuste of die onderwêreld, m.a.w. as 'n mens in 'n spieël kyk, sien jy jou siel. Dit lei tot die volgende simboliek waarna Cirlot verwys, naamlik dat die spieël, soos die eggo, staan vir die tweeling (stelling en teenstelling). Dit herinner weereens aan die Gemini in die konteks van die hermafrodiet wat in die eerste hoofstuk genoem is.

Eindelik staan die spieël ook vir die waarheid en kennis wat lei tot selfkennis. As die spieël dus die refleksie van die onbewuste is, word die onskuld vernietig as daar in die spieël gekyk word. Dit hou weer direk verband met die Lacaniaanse spieëlfase waar die kind homself vir die eerste keer as eenheid ervaar. Ek verwys in die volgende afdeling in detail na Lacan se teorie.

Die spieël as homoërotiese instrument of simbool, word dikwels in hierdie tekste gebruik. Werke soos Oscar Wilde se *The Picture of Dorian Gray* (wat ek in diepte in die volgende afdeling bespreek) en Jean Genet se *Funeral Rites*, gebruik die spieël, of soos in Dorian Gray se geval, die afbeelding in die skildery, as Narcissistiese instrument wat die selfliefde van die karakter uitbou. Die spieël is eintlik 'n instrument wat die voltoering van die verhouding verhoed, omdat die subjek nooit by sy eie beeld kan uitkom nie. So ook verdrink Narcissus as hy sy eie beeld probeer bereik.

Oor Narcissus se dood en die spieëlbeeld, skryf Woods: "In 'suicidio' (van Lorca), therefore, when a youth kills himself by smashing his image in the mirror, an erotic violence is implied. Attempting to enter himself, Narcissus is drowned." Hierdie "erotic violence" waarvan Woods praat, word eksplisiet uitgebeeld in Jean Genet se *Funeral Rites*. Een van die karakters, Eric, kom een aand dronk tuis en beskou homself met groot belangstelling in die voorportaal se spieël. Hy het byna 'n Narcissistiese ervaring as hy sy eie beeld aanskou: "His red face in the mirror became tragic and so handsome that Eric doubted that it was his own."¹⁴ Hy probeer vergeefs om homself te bereik en word in die proses buite homself van woede: "...he was within an ace of losing his reason in his own beauty".

¹⁴ Genet, 1973:161

Die geweld van die toneel word beklemtoon deur sy volgende handeling. Hy ervaar homself nou ook in die derde persoon: "its left hand opened the holster and took out the revolver, aimed it at Erik, and fired". Die geweld word byna 'n verkragting van sy eie persoon in sy poging om sy eie beeld te verower. Die "erotic violence" word voltrek as hy sy eie seksualiteit probeer vernietig: "...Erik fired at his sex and sometimes that of the others". Dit word vir Erik en die ander soldate byna 'n nagtelike "orgie" om hulself en mekaar in die spieëls "dood" te maak of om op simboliese vlak gewelddadige seks te hê.

Genet se eerste boek, *Our Lady of the Flowers*, is geskryf terwyl hy in die tronk was. Die hele werk is geskryf as 'n selfbevrediging of masturbasie. Deur die karakter van Divine, die "transvestite prostitute of Montmartre", leef hy sy eie seksuele fantasieë uit. Dit word alles selfprojeksies en hy skryf van Divine, "You're not my sweetheart, you're myself."¹⁵ Die hele skryfproses word vir hom 'n Narcissistiese aksie. Soos Jean-Paul Sartre skryf in die inleiding: "...the onanistic narcissism ends by being stanchied in words."¹⁶ Hy gaan ook verder om te sê, "But the word expresses the relationship of Narcissus to himself".

Deur die verhaal neem Divine verskeie vorme aan en word die kollektiewe gedagte. Sy word aspekte van die skrywer se onbewuste en bou hierdeur die Hermafroditiese kwaliteit van beide teks, karakters en skrywer uit. Op een stadium in die verhaal, sê Divine, "When I tell one of them that I love him, I wonder whether I am not telling it to myself."¹⁷ Dit beklemtoon weereens die feit dat Genet die skryfaksie as 'n Narcissistiese bedryf ervaar. Hy sien homself in die teks soos

¹⁵ Genet, 1988:118

¹⁶ Sartre, Introduction to *Our Lady of the Flowers* 1988:11-12

¹⁷ Genet, 1988:200

Erik homself in die spieël sien. Deur sy skryfwerk probeer hy sy beeld bereik en is dit asof hy voor 'n spieël masturbeer:

She reflects upon herself, and she who reflects is no longer she who experienced: a pure Divine gazes at herself in the mirror of language. Similarly with Genet: while writing, he has only eyes for Divine, but as soon as the ink is dry he ceases to see her, he sees his own thought.¹⁸

As die klimaks dan verby is "and the ink is dry", bly net hy, self, onaangeraak in die spieël se kaatsing agter.

University of Cape Town

¹⁸ Sartre, 1988:22

2.2 Dekadensie, disintegrasie en verval

Sodra 'n mens begin kyk na die konsep van dekadensie, kom daar onmiddellik sekere woorde na vore – woorde soos verval, steriliteit, toekomsloosheid, anargie, ontbinding en dan paradoksaal, ook die soeke na skoonheid. Van Halsema beskryf in sy referaat, “Te soeken in deze angstige eeuw”, elemente van die dekadente as volg: “Daarby komt een thematiek waarin, ter verscherping van de estetiese beleving, de grenzen van het etisch aanvaardbare worden aangetast en overschreden.”¹⁹

As voorbeeld sal ek in hierdie hoofstuk verwys na vier tekste wat hierdie “oorskryding van die eties -aanvaarbare grense” as sentrale tema bevat. Die tekste bevat veral elemente van ontbinding en verval: Oscar Wilde se *The Picture of Dorian Grey*, Hennie Aucamp se kortverhaal *Vir vier Stemme* en Herman Charles Bosman se *The Picture of Gysbert Jonker*. Die vierde teks waarna ek gaan verwys, is Tennessee Williams se toneelstuk, *Suddenly Last Summer*. Hierin vind daar 'n blatante ommekeer van die narcissus-mite plaas, wat dan met die uiteiendelike verval van die hoofkarakter, weereens die etiese grense aantast en oorskry.

Veder sê Van Halsema:

In de thematiek speelt verder het gegeven ‘verval’ in allerlei verschijningsvormen en in allerlei perspectieven van waardering een rol; in zijn verscheiningvorm van ‘steriliteit’ – als ‘toekomsloosheid’ ook een vorm van verval – verbindt het zich met ‘artificieel’ zoals dat in oppositie staat met ‘natuurlijk’.²⁰

¹⁹ J.D.F. van Halsema, 1994:11

²⁰ J.D.F. van Halsema, 1994:12

Van Halsema neem dit dan een stap verder deur te sê dat streng individualisme die vorm kan aanneem van “een hooghartige cultus van het ‘ik’ dat zich vyandig houdt tot ‘de anderen’”. Dit hou verband met wat Hennie Aucamp noem “gewettigde narcissime”. Madelene Grobbelaar skryf in haar boek, *Hennie Aucamp as Dekadent*, dat Aucamp met hierdie stelling die moontlikheid ondersoek dat “die skrywer vir homself, of dan vir ‘n soort geabstraheerde ‘ek’, skryf: ‘Skryf dus as ‘n narcistiese bedryf; ‘n bouse inteeit op eie emosies en gedagtes?’ (Aucamp, 1980:20).”²¹

Die tema wat homself egter herhaal, is wat Van Halsema noem die “sterk accent op artificialiteit en normdoorbreking in het etiese vlak”²². Dit is dan juis hierdie artificialiteit en normdoorbreking wat sentraal staan tot hierdie werke. In Aucamp se “Vir Vier Stemme”, is daar deurlopend elemente van valsheid of onegtheid – die “artificialiteit” wat gedurig ‘n spel word tussen waar en vals wat lei tot die uiteindelijke “normdoorbreking”.

“Vir Vier Stemme” is dieselfde verhaal wat uit vier verskillende “stemme” of oogpunte vertel word en elke keer nuwe elemente bykry. Die verhaal is geskryf in ‘n Klassieke idioom wat ‘n eietydse siening bykry. Die verhaal begin as ‘n komedie, maar die tragiese masker kom die heeltyd deur, wat bydra tot die Klassieke idioom. In die heel eerste reël van die verhaal verskuif die verhaal in die boerewêreld in. Dit word gelokaliseer deur die “(vertel oom Toon Lourens)” wat dit ‘n Bosman-agtige klank gee.

Die verhaal handel oor ‘n “boerepoets” waarvan die macho of Adonisfiguur van Beimen Botës die middelpunt is. Die karakter Freddy McTavish wat beskryf word as “amper te mooi vir ‘n mansmens” moet homself voordoen as oom Frik se niggie uit Kimberley, Fifi, om Beimen om die

²¹ Grobbelaar, 1994:102

bos te (ver)lei. Deur Beimen se uitbeelding as die toonbeeld van manlikheid, 'n "jong Simson", word die homoërotiese ondertoon duidelik en deur hom te vergelyk met Simson, word die idee van verraad ook beklemtoon.

Freddy is van die begin af die onskuldsfiguur wat op die ou end self die slagoffer word. Hy word beskryf as die Dorian Gray van die Afrikaanse Letterkunde. Teen die einde van die verhaal is Freddy volledig die narrefiguur, die Petrushka wat die dualiteit van die mens uitbeeld – die patos. Hy is tegelyk Freddy en Fifi, man en vrou. Hy dra die masker. Histories-mitologies word die masker vir beskerming gedra - dit steek jou eie identiteit weg. Freddie steek dan ook hier sy identiteit weg agter die masker van sy grimering of die masker van Fifi. Hy neem as gevolg van hierdie masker dan ook 'n sekere identiteit aan.

Op mitologiese en simboliese vlak word daar verder gesê dat maskers by begrafnisse gedra was om die jaloesie van die dooies te vermy. Hulle word ook gedra om bose geeste af te skrik. Volgens W B Yeats, het die masker te make met die "social self" en "the difference between one's thoughts and other people's conception of one's personality"²³. Freddy word dan Beimen se masker en leef hy hom deur Freddy se "social self" uit.

Hierdie idee dat die masker iets uitbeeld wat nie werklik so is nie, word deur Cirlot verder gevoer:

All transformations are invested with something at once of profound mystery and of the shameful, since anything that is so modified as to become 'something else' while still remaining the thing that it was, must inevitably be productive of ambiguity and equivocation.²⁴

²² J.D.F. van Halsema, 1994:14

²³ De Vries, 1984:315

²⁴ Cirlot 1971:205

Deur die masker se dubbelsinnige en dus Hermafroditiese kwaliteit, word die masker die verbinding tussen die orde van die wêreld en die primordiale chaos van die onbewuste. Freddy word dus die masker, nie net van Beimen nie, maar van Let, Toon en die leser. Hy word ook die dubbelsinnige masker van die skrywer en weereens word die skrywer hierdeur die perfekte Hermafrodiet. Teen die einde van die verhaal is Freddy se grimering sleg aangewend en die masker begin verval en disintegreer – “sy mond lyk verwond, besmeer met bloed”. Nes Dorian word Beimen gekonfronteer met die beeld wat al hoe meer verval en disintegreer. As die masker verval het, staar hy die primordiale chaos van sy psige in die oë.

Hierdie konfrontasie lei tot 'n ander tema wat in die verhaal sterk na vore kom en dit is die selfkonfrontasie van die karkaters met die “donker drifte van die mens” (p.61) wat binne elkeen van hulle sit. Die primordiale konfrontasie met die donker chaos van die onbewuste kom hier na vore. Aan die einde word Beimen gekonfronteer met die waarheid. Hy het sy eie valse beeld geskep en wat as 'n grap begin het, te ver gevoer. Aan die einde van “En hadde de Liefde I”, voel Beimen hoe “die nag in hom intrek soos dou”. Hy self het in Freddy gesterf – toe die beeld vernietig word, is hy self vernietig, nes Dorian Gray vernietig is toe sy beeld in die skildery vernietig is. Die offer is nou volbring Soos in Borgess se verhaal, *Die Evangelie van Markus*, word Freddy, nes Espinosa, die gewillige slagoffer – die onskuldsfiguur. Hy ondergaan 'n totale transformasie en word die sondebok. Nes Wilde se Dorian, verlos Freddy almal van die komedie, en tog op die ou end niemand nie.

Freddy as onskuldige slagoffer en sondebok kan dan ook vergelyk word met Ettienne Leroux se figuur, Georgie in *Na'va*. Georgie is, net soos Freddy, die Hermafrodiet. Albei se seksualiteit word betwyfel en die self of die masker word vernietig. Beide pleeg selfmoord deur hul gesigte

weg te skiet en die masker word sodoende vernietig. Dit is dan 'n teken van die onbewuste wat oorneem, aangesien die ego homself nooit bewustelik sal vernietig nie.

Die laaste “stem” (En hadde de Liefde II), is die van Let. Sy word hier as't ware die godin van wraak. Van die begin af word sy uitgebeeld as die onaansienlike, onvervulde vrou. Sy dra die “masker” van die moedervlek op haar gesig en is gemerk deur die gode. Sy stel die bose voor wat ons weereens terugbring na die Klassieke.

Let was self verlief op Beimen en hierdie poets het haar die geleentheid gegee om wraak te neem op haar onbeantwoorde liefde. Let kon nooit in Beimen se oë volmaak wees nie, omdat hy “gru vir verminking; vir afwyking,(1981:72). Beide Toon en Let was verlief op Beimen en deur sy sterk manlikheid en begeerlikheid het hy die “Pandora’s box” van hul onbewustes oopgemaak. Daar kom hier ook vele gender issues ter sprake – Beimen as die Adonis is verlief op Freddy, wat “amper te mooi is vir 'n man” en Let is op haar beurt weer meer man as vrou. Hierdie verskuiwing van die gender-grense dra dan ook by tot die “artificialiteit” en “normdooorbreking” wat die komedie in die dekadente uitbou en op die ou end ook die tragedie.

Let se liefde vir Beimen het geskif tot haat en beide sy en Toon is vol wraak vir Beimen. Die hele spel is haar idee en sy neem volledig die rol aan as wraakgodin. Daar word gesê dat sy die rol speel van die “dienende Martha, 'n rol wat haar aanvaarbaar maak vir almal, af en toe selfs vir Beimen Botes.(1981:73)”. Sy dra die masker van haar moedervlek en sê van haarself, “Ek moet my verkoop aan 'n sirkus as 'n clown: ek is al klaar opgemaak. (1981:71)”. Sy word die draer van die verskriklike drif en die disintegrasie van die menslike psige. Almal word pionne in haar spel.

* * *

“Die donker drifte van die mens” wat in Aucamp se verhaal deel uitmaak van die sentrale tema, word in *The Picture of Dorian Gray*, verder gevoer. In die voorwoord van die verhaal word die volgende stelling gemaak:

“All art is at once surface and symbol.
Those who go beneath the surface do so at their peril.
Those who read the symbol do so at their peril.
It is the spectator, and not life, that art really mirrors.”^{25a}

Die “spectator” waarvan Wilde hier praat, kan vervang word deur “artist” of “creator”. Dit is die skrywer wat die onbewuste blootlê en “beneath the surface” ingaan. Die skrywer, of kunstenaar, ontbloom nie net sy eie psige nie, maar ook dié van die leser of soos Wilde sê, die “spectator”^{25b}.

Basil, die kunstenaar wat Dorian Gray se portret skilder, word hier dan die “artist” of “creator” wat nie net sy eie nie, maar ook Dorian se psige ontbloom. Reg aan die begin van die verhaal sê hy al aan Lord Henry Wotton: “I have put too much of myself into it” (1974:2). En verder: “‘Harry’, said Basil Hallward, looking him straight in the face, ‘every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself. The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul.’ (1974:5)”.

^{25a} Wilde, 1974:xxxiv

^{25b} Hierdie blootlê van die “spectator” of toeskouer, soos Wilde dit noem, word uitgebeeld in die verhaal, “Kamer op die Solder”, deur Elise Muller. As Tant Martjie uiteindelik die skets van haarself sien, wat deur die jong Engelse meisie, Sheila Grant, geteken is, word haar ware self aan haar blootgelê en “wat sy gesien het, vergeet sy nooit weer nie.” (1973:24).

Aan die begin van die verhaal is Dorian die perfekte Narcissus. Lord Henry sê dan ook aan Basil: “Well, my dear Basil, he is a Narcissus, and you – well, of course you have an intellectual expression, and all that. But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins.” (1974:3). Net soos Herman Hesse se *Narcissus and Goldmund*, word Dorian die emosionele, uiterlike skoonheid teenoor Basil se intellek. As Dorian die eerste keer sy beeld in die skildery sien, is dit soos die Lacaniaanse Spieëlfase wanneer ‘n kind sy eie spieëlbeeld vir die eerste keer herken.

Jacques Lacan skryf in sy opstel oor spieëlfase en spieëlverhoudings oor die spieël as identifikasieproses. In die Oxford Amnesty Lectures van 1992, skryf Barbara Johnson in die voorwoord (1992:4):

In Lacan’s theory, a founding moment of the formation of the “I”, the “mirror stage”, occurs when a baby first recognises his image in the mirror and comes to believe that his “self” has unity, stability, and coherence in the manner of a thing (the image, which presents itself to him as an object of the gaze). This illusion of the stable self motivates a lifelong attempt to “catch up” to the image, to attain the self-mastery and completeness it promises.²⁶

Dit is deur hierdie identifikasie dat daar ‘n “imago” (nabootsing, kopie of ooreenkoms) aanvaar word. Die “imago” word deur die Chamber’s *21st Century Dictionary* gedefinieer as, “a mental, often idealised view of another person (of van die self), formed in childhood (eg. A child’s image of its mother), that persists in a person’s subconscious and influences their adult life”. Hierdie “imago” is dus nie direk nie, maar ‘n gereflekteerde werklikheid. Die illusie waarna die hele lewe lank gestreef word.

²⁶ Freedom and Interpretation: The Oxford Amnesty Lectures 1992, Redakteur, Barbara Johnson, 1992:4

Dorian gaan self deur hierdie Lacaniaanse fase as hy homself vir die eerste keer in die “weerkaatsing” van die skildery sien. Net soos ‘n baba homself vir die eertse keer as ‘n eenheid beskou, is daar by Dorian ‘n oomblik van pure Narcissisme wanneer hy homself in die beeld herken:

Dorian made no answer. He passed listlessly in front of his picture and turned towards it. When he saw it, he drew back, his cheeks flushed for a moment with pleasure. A look of joy came into his eyes, *as if he had recognised himself for the first time (my kursifisering)*. He stood there motionless and in wonder, dimly conscious that Hallward was speaking to him, but not catching the meaning of his words. *The sense of his own beauty came on him like a revelation.*²⁷

Op die ou end gebeur die omgekeerde van die Lacaniaanse fase met Dorian. Dit is nie hy wat met sy beeld moet opvang nie, maar sy beeld wat met hom moet opvang. Sy “imago” is hier nie die gereflekteerde werklikheid waarna hy streef nie, maar die werklikheid self. Hy is die refleksie (nabootsing of kopie), die “idealised view” en dit is sy skildery wat dan die ware verandering dra.

Lacan gaan dan ook verder deur te sê: “The mirror image would seem to be the threshold of the visible world.” (Lacan 1994:35). Die skildery van Dorian Gray word dan die “threshold of the visible world” – die onbewuste - en sodoende word die hele Narcissus-mite omgekeer. In plaas daarvan dat Dorian kwyn as hy verlief raak op sy eie beeld, is dit die skildery wat die verval en disintegrasië van sy onbewuste dra. Weereens vind daar ‘n verskuiwing van die grense en die “eties-aanvaarbare” plaas.

As skilder, is die portret van Dorian ook die onbewuste van Basil en dit is dan juis as hy gekonfronteer word met hierdie skepping van sy eie hand, dat hy vernietig word. As kunstenaar verteenwoordig sy skepping die “donker drifte van die siel” en dit is wanneer hy op die “threshold

²⁷ Oscar Wilde, 1974:24

of the visible world” staan (of soos Ingrid Jonker dit noem, ‘die afgrond van die brein’²⁸), dat hy sterf. Ook Dorian sterf as hy hierdie boosheid van sy eie siel probeer konfronteer en deur die beeld te vernietig, vernietig hy homself. Die kunstenaar ontbloot die leser aan homself, net soos Basil, Dorian se ware self aan hom ontbloot.

Die derde verhaal sluit in noue verband aan by *The Picture of Dorian Grey*, naamlik Herman Charles Bosman se *The Picture of Gysbert Jonker*. Die verhaal bevat meeste van die elemente van Wilde se verhaal en daarom verwys ek slegs kortliks daarna. In tipiese Bosman-styl, speel die verhaal af in die boerewêreld. Net soos Aucamp se *Vir Vier Stemme*, begin die storie ook as ‘n grap as een van die karakters kommentaar lewer oor die feit dat Gysbert Jonker baie lyk soos die Marico-boer wat op die tabakadvertensie verskyn. Deur die loop van die verhaal, streef Gysbert Jonker dan egter daarna om soveel as moontlik soos die “portret” van homself te lyk. Maar, anders as Dorian Grey, is dit Gysbert self wat verouder en nie die portret nie.

Teen die einde van die verhaal, as Gysbert nou al heelwat verouder het, gebruik hy uiteindelik die advertensiebord met sy “portret” op om ‘n gat in sy varkhokheining reg te maak en so raak die advertensie op die ou end net so verval en oud soos Gysbert self. Soos die “portret” verval, so verval Gysbert se illusie dan ook en word hy met sy “ware self” gekonfronteer. Die “masker” wat hy deur die jare gedra het, steek nie meer langer sy identiteit weg nie en so vervaag sy “social self”.

* * *

²⁸ Ingrid Jonker, *Met hulle is ek*

Die vierde en laaste verhaal waarna ek hier wil verwys, is Tennessee Williams se toneelstuk, *Suddenly Last Summer*. Ons het weereens hier te make met 'n ommekeer van die Narcissus-figuur in die karakter, Sebastian. Sebastian word van die begin van die verhaal af voorgestel as die 40-jarige, kuis skoonheid. Hy en sy ma, Violet, was 'n "famous couple" en "People didn't speak of Sebastian and his mother or Mrs Venable and her son, they said, 'Sebastian and Violet...'"²⁹.

Carnille Paglia stel dit as volg in *Sexual Personae*:

In the inseperable Violet and Sebastian, Williams sexually updates Shakespeare's hermaphrodite twins, Viola and Sebastian. Modernisation here, as in Picasso, means a return to primitive archetype. Violet and Sebastian are the Great Mother and her ritually slain son.³⁰

Hy word geassosieer met homoërotiese figure soos Narcissus en sy naam roep onmiddellik 'n assosiasie met Sint Sebastiaan op. Sy assosiasie met Sint Sebastiaan, beklemtoon ook die byna masochistiese, homoseksuele ondertone. Paglia beskryf hoe Joseph L Mankiewicz se filmweergawe, hierdie assosiasie uitbou:

Mankiewicz' film is sophisticated and learned: hanging in the son's chamber is a Renaissance painting of St. Sebastian, the bleeding beautiful boy. Sebastian Venable belongs to the tradition of homo-erotic martyr...³¹

As Sint Sebastiaan is hy volgens die Woods aanhaling van vroeër, "contemplative and self-absorbed", wat hom ook weer as Narcissus plaas. Soos Narcissus, kontempler hy nie die refleksie van die skone self nie, maar die wrede onbewuste. Hy is 'n skrywer en word simbolies van die kunstenaar wat op die ou end vernietig word as die primordiale chaos van sy onbewuste oorneem en uiteindelik lei tot sy fisiese disintegrasie.

²⁹ Williams, 1961:148

³⁰ Paglia, 1990:435

³¹ Paglia, 1990:435

Vanaf die begin van die verhaal is daar simbole van verval teenwoordig en deurentyd dreig die chaos om die ordelike bestaan oor te neem. Die tuin van sy ma se huis waar die verhaal afspeel, is wild, tropies en ongeorden. Van die begin af weerspieël dit Sebastiaan se psige. As sy ma van sy lewe vertel, beskryf sy die geordende lewe van 'n skrywer. Die eerste aanduiding van die deurskemerende chaos van sy onbewuste, is die gewelddadige beskrywing van die seeskilpadjies wat opgevreet word deur vleisetende voëls, op hul reis na die Encantadas en die effek van hierdie gebeurtenis op Sebastiaan.

Sebastiaan het elke somer van sy lewe, een perfekte gedig geskryf. Hy het vir jare deur sy kuns die chaos van sy psige georden. Maar, teen die laaste somer van sy lewe, het die chaos geheel en al oorgeneem. As die laaste dag van sy lewe beskryf word, word daar gesê dat hy wit gedra het, wat op simboliese vlak sy kuisheid en steriliteit beklemtoon. Daar is telkens homoërotiese ondertone in die verwysing na die swart kinders wat hom by die badhuis uitvolg en sy betrokkenheid by hulle. Die swart kinders word dan ook simbolies van die primordiale chaos en dit is hulle wat hom uiteindelik letterlik verskeur.

Die kunstenaar word finaal gekonfronteer deur sy onbewuste en kan nie meer skryf nie. Hy word letterlik deur hierdie chaos van die primordiale vernietig en weereens lei dit tot algehele verval en uiteindelijke disintegrasië. Die vroue-figuur in die verhaal verteenwoordig aspekte van die anima. Deur sy dood is hulle besig om vernietig te word – sy ma is sieklik en kan skaars loop en Catherine, wat by hom was die dag van sy dood, is in 'n sielsieke inrigting. Sonder die animus, kan die anima nie bly voortbestaan nie.

Ten slotte kan Van Halsema dan weer opsommend aangehaal word oor dekadensie:

“anarchie en ontbinding op het formele en op het sociale vlak, de kunstenaar die *lijdt* in en aan deze ontbonden werkelijkheid...”³².

University of Cape Town

³² J.D.F. van Halsema, 1994:15

Hoofstuk 3

3.1 Die Hermafrodiet van die Afrikaanse Letterkunde

In hierdie hoofstuk ondersoek ek die skrywer as Hermafrodiet. As voorbeeld, verwys ek na Etienne Leroux se oeuvre en die manifestasie van die Hermafroditiese begrip in sy werk. Hy beeld deur middel van verskeie simbole en argetipiese figure die hermafroditiese konsep uit en gebruik verskillende mitologieë as verwysingsraamwerk. Binne hierdie raamwerk, sentreer die gebruik van mites en simbole om die Jungiaanse verwysingsveld.

Leroux se gebruik van die sielkundige, Carl Gustav Jung, se opvattinge staan grotendeels sentraal tot sy werk. Jung het geglo dat simbole op 'n a-rasionele vlak beweeg wat kulturele, godsdienstige en menslike grense oorskry en deur alle mense verstaan word. Leroux baseer sy werk op Jung se idee van die “kollektiewe onbewuste”. Hierdie idee van die “kollektiewe onbewuste” kom vanuit die idee dat die psige uit drie lae bestaan. Op die eerste vlak het ons te make met die Bewuste. Op die tweede vlak, die persoonlike onbewuste of Freud se onderbewussyn, waar aspekte van die Bewuste onderdruk word. Op die derde vlak is dan wat Leroux noem, “die groot skeppende area van die Kollektiewe Onbewuste. Dis die grootste en diepste vlak van die psige”¹.

¹ Etienne Leroux, “Die mens, en veral die skrywer, op soek na die lewende mite” uit *Tussengebied*. 1980:14

Aspekte van die kollektiewe onbewuste is dus “kollektief” in die sin dat dit tot stand kom voor persoonlike ervarings – dit is inherent deel van menswees. Aspekte van die Kollektiewe Onbewuste manifesteer homself deur drome en fantasieë en word volgens Leroux in die groep as die mite uitgedruk. Jung het agtergekom dat sekere simbole en figure dikwels in die drome van sy pasiënte herhaal word. Hierdie figure en simbole het uit hierdie “kollektiewe onbewuste” voorgekom wat reeds van die begin van die mensdom, dieselfde betekenis gehad het. Hierdie oer-oue figure word argetipes genoem. Leroux se karakters sentreer gewoonlik om hierdie argetipiese figure en bou so die Hermafroditiese konsep van beide skrywer en teks uit. Sy karakters word dus vervang deur argetipes.

Jung was ook van mening dat die menslike psige uit twee dele bestaan of inherent tweeslagtig is. Die animus, wat die manlike deel van die psige is, en die anima, wat die vroulike deel van die psige is. In Leroux se werk, word hierdie uitbou van die Hermafroditiese konsep dikwels uitgebeeld deur die versoening van teenoorgesteldes, as gevolg van die mens se tweeledige wese, of die proses van individuasie. Hierdie proses van individuasie word ‘n soeke na die self en ‘n strewe om die teenstrydige aspekte van die menslike psige byeen te bring tot ‘n volkome, geïntegreerde self. Charles Malan skryf in *Die misterie van die alchemis* oor Jung se opvatting: “Daar is in elk geval by die animus en die anima die behoefte aan ‘n *conjunctio oppositorum* wat onontbeerlik vir heelheid is.”²

Deur te kyk na die Jungiaanse versoening van teenoorgesteldes in groot literatuur, kom die onmiskenbare teenwoordigheid van die primordiale na vore. Daar vind deur die teks ‘n verkenning van die primordiale plaas en soos ek reeds in die eerste hoofstuk gesê het, kan die

² Charles Malan, *Die misterie van die alchemis*. 1978:166

primordiale gelyk gestel word aan die chaos van die menslike psige. As voorbeeld van die primordiale, kan verwys word na die Eden-mite. Hierdie mite illustreer die interaksie tussen die orde en die oer-chaos. In Genesis word die skeppingsbeginsel verduidelik. Die chaos van die oer-waters word getem en georden en die mens word geskep. Adam, die manlike animus en Eva, die vroulike anima. Saam verteenwoordig hulle seksuele dualiteit en word so ook die Hermafrodiet. Die slang word onder meer simbolies van die magte van die primordiale wat dreig om weer die orde oor te neem. Dit word dan die konstante drang van die orde om die primordiale te tem en die chaos in toom te hou.

Die verhouding tussen die orde en die oer-chaos word dan deur middel van die teks die Hermafrodiet. Om weereens terug te keer na die mitologiese geskiedenis van Hermafroditus as die seun van Hermes en Afrodite, sien ons dat Hermes die onkenbare wêreld van die gode met die mens verbind. Afrodite, aan die ander kant, verteenwoordig skoonheid en herlewing, die orde wat die onkenbare tem. Hermafroditus bevat dus elemente van beide die primordiale en die orde wat direk aansluit by die Hermafroditiese aard van die teks.

Reeds in Leroux se eerste roman, *Die Eerste lewe van Colet*, is daar die bewustheid van die primordiale chaos van die psige. As klein seuntjie, weet Colet al dat hierdie chaos bestaan: “Toe kom die beseef van die twee lewens: die blink sitkamer lewe met die albasters en blokkies en soetjies en mooi maniere...En daarnaas: sonde, donker, hel...en ‘n ruisende see...”³. As kunstenaar en skrywer, weet Leroux dat hy hierdie chaos van die “ruisende see” moet tem. Veral in die eerste twee trilogiëe brei hy uit oor die soeke na die self, die proses van individuasie van die

³ Leroux, 1975:9

“outsider-figuur”. Maar dit is eers in die derde trilogie en veral deur die karakter van die knolskrywer, wat hierdie ordening deur die skryfproses uitgebou word.

Die roman wat hierdie proses van “individuasie” die beste uitbeeld, is ongetwyfeld *Sewe dae by die Silbersteins*. As Henry van Eeden op die plaas Welgevonden aankom, begin sy proses van individuasie, asook sy soeke na die anima. Die prysgee van sy identiteit het ‘n hermafroditiese kwaliteit. Hierdie proses van individuasie word binne die roman gelykgestel aan die sewe stappe van die alchemistiese proses, wat in die sewe dae van die titel plaasvind. Alle fassette van die samelewing kom voor in die sewe dae en teen die einde word die proses voltooi.

Die alchemiste het daarna gestreef om goud te maak uit onedele metale. Die sewe stadiums van die alchemistiese proses behels die volgende:

1. Die aflegging van die bekende
2. Skeiding
3. Oplossing
4. Distillasie
5. Konjunksie, of die byeenbring van teenoorgesteldes
6. Sublimasie of veredeling
7. Verbinding van die vaste en die vloeibare

Op Jungiaanse vlak kan die finale fase dan gelykgestel word met die byeenbring van die animus en die anima en die bereiking van die geïntegreerde Self. Camille Paglia beskryf hierdie integrasie as Hermafrodities:

The alchemical process sought to transform the *prima materia*, or chaos of mutable substances, into the eternal and incorruptible "Philosopher's Stone". This perfect entity was depicted as an androgyne, a *rebis* ("double thing"). Both the primal matrix and the finished product were hermaphroditic, because they contained all four basic elements, earth, water, air and fire.⁴

Om weereens na Malan te verwys, word daar as volg oor die Self geskryf:

Die self as totaliteit of as versoening van teenoorgesteldes word volgens Jung in drome en visioene uitgebeeld deur 'n hermafroditiese figuur, 'n godfiguur soos Hermes, of 'n geometriese figuur: die vierkant of die sirkel, dus die mandala.⁵

As die individuasiëproses voltooi is en die persoonlikheid tot 'n stabiele eenheid gebring is, bring hierdie totale integrasie die perfekte balans mee en die Hermafrodiet word geskep. Deur middel van die voltooiing van die individuasiëproses word die teenoorgestelde aspekte van die menslike psige versoen en, soos die alchemistiese proses, die verbinding van die “vaste” en die “vloeibare” bereik. Goed en kwaad, manlik en vroulik, die bewuste en die onbewuste, asook die animus en die anima word versoen. In verband met die alchemistiese proses, skryf Cirlot opsommend oor die Hermafrodiet:

On the subject of the Hermaphrodite, Eugenio d'Ors (*Introducción a la vida angélica*) writes: "That which failed to become "two in one flesh" (love) will succeed in "becoming two in one spirit" (individuation).⁶

Hierdie versoening van teenoorgesteldes en die ordening van die chaos word op simboliese vlak voorgestel deur die mandala wat telkens na vore kom. Mandala is die Hindu woord vir sirkel, simbool van volledigheid. Cirlot skryf oor die mandala: “In short, the mandala is, above all, an image and a synthesis of the dualistic aspects of differentiation and unification, of variety and unity, the external and the internal, the diffuse and the concentrated.”⁷ Die mandala is dan die visuele uitbeelding van die stryd of begeerte om die primordiale chaos te tem of tot orde te bring. Die mandala streef totale integrasie na. Volgens Jung is die mandala ook een van die simbole wat uit drome en visioene voortkom – een van die oer-simbole waarna vroeër verwys is. Dit is ook

⁴ Paglia, 1990:198

⁵ Malan, 1978:169-170

⁶ Cirlot, 1971:8

⁷ Cirlot, 1971:201

gekoppel aan die alchemistiese proses en word dan ook die instrument wat die vaste en die vloeibare verbind, die animus en die anima byeenbring in 'n volkome geïntegreerde self.

Die mandala kan dan simbolies gelykgestel word aan die geïntegreerde Self. Volgens J P Smuts in sy essay, "Teksgrens en verhaalgrens: 'n ondersoek van die begin van *Sewe dae by die Silbersteins*", ondersoek hy hoe die mandala-simbool op Jungiaanse vlak direk verband hou met die hermafroditiese konsep van die versoening van teenoorgesteldes:

Hierdie aksent op die simmetriese skikking van veral ruimtelike elemente kondig 'n baie belangrike aspek van die sentrale Jung-verwysingsveld in die roman aan, naamlik dié van die mandala as simbool van volledigheid, van orde uit chaos, van rus en balans in simmetrie, van versoening van teenoorgesteldes, wat weer verbind kan word met die versoening van manlike en vroulike elemente.⁸

Henry van Eeden moet hierdie proses van inisiasie deurgaang om tot geestelike of psigiese voltooiing te kom. Elke aand op die plaas Welgevonden, word Henry aan verskillende argetipes van die samelewing voorgestel. Hulle stel verskillende aspekte van Henry se psige voor wat byeen gebring moet word om totale integrasie te bereik. Ek wil graag spesifiek verwys na een van die argetipes wat Henry ontmoet. Dit is die figuur van Sir Henry Mandrake wat Henry se alter-ego verteenwoordig.

Die Mandrake of Mandragora is 'n plant wat se wortels soos 'n menslike figuur lyk en klaarblyklik "skree" wanneer dit uit die grond uitgetrek word. Mandrake is ook die naam wat aan 'n duiwel gegee word wat as 'n klein swart mannetjie voorgestel word, sonder 'n baard en met deurmekaar hare. Volgens Cirlot simboliseer die Mandrake die volgende: "For the primitive mind, the

⁸ Smuts uit *Beeld van Waarheid*, 1982:128

mandrake represented the soul in its negative and its minimal aspects”⁹. Sir Henry se naam verteenwoordig dus die donker aspekte van die siel, die primordiale chaos, teenoor Henry van Eeden, wat die idilliese orde van die paradys voorstel.

Die volkome chaos van Sir Henry se psige word voorgestel wanneer hy sterf. Sy dood word vergelyk met ‘n volkome verval en disintegrasie. As Henry die aand na Sir Henry se dood op pad terug is na sy kamer toe, is dit asof alles om hom aan die verval is. Die vrugte in sy kamer is vrot, ‘n fungus neem die eikeboom voor sy kamer oor, daar sit vlieë teen die plafon, daar hang swart wolke oor die vallei en kraaie vlieg rond. Die skape op die plaas vrek en tussen die mense is hul verhoudings aan die verval deur haat, jaloesie en onsedelikheid. Uiteindelik word die lyk van Sir Henry beskryf wanneer Jock Silberstein aan sy gas dink:

In die voorkamer lê sy gas, sy brein en medulla spinali ineengestort, sy niere verkramp, sy blaas leeg, sy milt verkleur, sy longe vasgeheg aan die pleura, groen vlekke op sy linkerwang. ‘n Man van gevorderde leeftyd, met wit hare, starende oë, en ‘n gapende mond; *sy bele voorkomste dreigend en boosaardig (my kursivering)*.¹⁰

Hy word deur sy dood volkome die boosheid, die Mandrake.

Deur die proses van individuasie, streef hy na die versoening met sy anima in die figuur van Salome – sy *conjunctio oppositorum*. Salome se naam is afgelei van die Hebraëuse woord *Shalom*, wat vrede beteken. Haar naam roep ook onmiddellik die Bybelse verwysing op na Salome, dogter van Hérodias wat van Herodes, Johannes die Doper se kop geëis het. Onmiddellik word Salome as Hermafroditiese figuur opgestel. Sy dra die vrede in haar naam, maar terselfdertyd het sy die potensiaal om die primordiale chaos los te laat en die onskuld van die “suiwer mens binne ‘n

⁹ Cirlot, 1971:204

¹⁰ Leroux, 1962:117

sondige wêreld”¹¹ te vernietig. Sy dra dus beide die orde en die chaos in haar saam en word sodoende die Hermafrodiet.

Die volgende Hermafroditiese konsep binne die roman, is Brutus die Bul. Brutus die Bul is die perfek-geteelde bul van die Ollenwaarstoettelersvereniging. Hy is die produk van ‘n versoeningeksperiment en verteenwoordig die ordening van die natuur. Op simboliese vlak verteenwoordig die bul viriliteit, vrugbaarheid en krag. Sy bulk is simbolies van donderweer, die stem van die opperste gode. Hierdie krag van die bul word egter ondermyn deurdat Brutus nie kan bulk nie: “...en teken Brutus met sidderende oorgawe superonies, onhoorbaar, sy swygsame protes na bowe aan”¹².

Die bul is tegelyk simbolies van die aarde, die moederkonsep, sowel as van die hemel, of die vaderkonsep. As gevolg van hierdie hermafroditiese byeenbring van teenoorgesteldes, is die bul in Jungiaanse terme, ‘n simboliese voorstelling van die Self in drome. Die bul verbind ook die elemente van vuur en water en simboliseer dan ‘n verband tussen hemel en aarde. Brutus is perfek verdeel in swart en rooi wat die Jin-en-Jang simbool oproep. Die Jin-en-Jang beeld die versoening van die manlike en vroulike teenoorgesteldes uit, wat ek later in verband met Leroux se derde trilogie in meer detail sal bespreek.

Brutus simboliseer binne die verhaal die byeenbring van Henry en Salome in die huwelik, die byeenbring van die animus en die anima. Saam word hulle volkome die Hermafrodiet, met Brutus die Hermafroditiese bul as simbool. Hul huwelik kan ook gelyk gestel word aan die finale

¹¹ Aldus Smuts, 1982:122

¹² Leroux, 1962:69

fases van die alchemistiese proses wat uiteindelik lei tot die verbinding van die vaste en die vloeibare. Cirlot sit die simboliese betekenis van die huwelik as volg uiteen:

In alchemy, a symbol of “Conjunction”, represented symbolically also by the union of sulphur and mercury – of the King and the Queen. Jung has shown that there is a parallel between this alchemic significance and the intimate union or inner conciliation – within the process of individuation – of the unconscious, feminine side of man with his spirit.¹³

Deur sy huwelik met Salome word Henry se proses van individuasie voltooi en word hy met sy anima of “unconscious feminine side” verenig.

In *Een vir Azazel*, word die Hermafroditiese konsep verder geneem deur die produk van Henry en Salome se huwelik in die figuur van hul seun, die reus, Adam Kadmon Silberstein. In M L von Franz se essay, *The Process of Individuation*, skryf hy oor Adam Kadmon as simbool: “Because this symbol represents that which is whole and complete, it is often conceived of as a bisexual being. In this form the symbol reconciles one of the most important pairs of psychological opposites – male and female”¹⁴.

Simbolies-mitologies, is die hermafrodiet die god van skepping wat verband hou met Adam as die skeppende mens. Adam is afgelei van die Hebreuse woord *adama*, wat aarde beteken. Die aarde verteenwoordig die orde teenoor die primordiale chaos van die oer-waters. Adam word dan ook geassosieer met orde. Hy moet die chaos orden deur middel van die woord en die intellek en bereik dit deur middel van naamgewing. Deur hierdie naamgewing orden hy die chaos en neem besit. Hierdie Adamiese ordening van die wêreld word dan ook die ordening van die gees of die menslike psige.

¹³ Cirlot, 1971:204

In die roman is Adam Kadmon Silberstein die reus wat op simboliese vlak verwys na die primordiale wese, wat ter wille van die skepping, geoffer moet word:

“Die Reusekind is die legendariese verpersoonliking van die chaotiese magte,” sê hy skelm. “Dis ‘n oerkind wat in sy ongeskondenheid die hele natuur behels.” Hy knik aanmoedigend as speursersant Denosthenes H. de Goede nou begin belang stel. Iets wat hy op polisiekollege geleer het, skemer deur. “Dis ‘n magtige wese,” sê dr. Johns, “met die onmag van ‘n kind. Dit beskik oor al die kragte van die vrye natuur: primitief en ongebonde.”¹⁵

Adam Kadmon is die universele mens, maar terselfdertyd ook die volkome onskuld – Adam voor die verbode vrug van kennis. Aan die einde van die verhaal moet hy dan ook geoffer word om die Vampier te tem. Daar vind hier dan ook ‘n direkte konfrontasie met die primordiale plaas.

Die reus as simbool van die onskuld moet sterf om die mag van die onbewuste te besweer of in toom te hou. Volgens Ad de Vries verteenwoordig die dood van ‘n reus die geloof dat die wêreld tot stand gekom het deur die dood of die offer van die reusagtige, Primordiale mens, dus die reus, Adam Kadmon. Hy word die eerste mens, die ordende skepper, as offer of sondebok wat bevryding moet bring van die vampier. Adam Kadmon word as’t ware die skaduwee van die psige en sy dood word die finale sintese tussen die onversoenbare, die volkome Hermafrodiet. Hy word self die vampier in hierdie kennismaking of byeenbring van die orde, of die logos, met die chaos van die onbewuste of die menslike psige.

Vanaf die vierde hoofstuk van *Een vir Azazel*, is daar direkte verwysings na die hermafroditiese aard, sowel as mitologiese verwysings wat die hermafroditiese aard uitbou. Die eerste karakter aan wie die hermafroditiese kwaliteit direk toegeken word, is Henry Silberstein-van Eeden,

¹⁴ Franz uit Jung se *Man and his Symbols*, 1978:216

¹⁵ Leroux, 1964:112

wanneer dr. Johns aan die “slank” mrs. Silberstein verduidelik dat “ons enigste uitweg is om soos Henry Silberstein-van Eeden ‘n gespletenheid te ontwikkel.”¹⁶

Dr. Johns sit dan ook vanaf hierdie hoofstuk die “legende van die reuse in die mitologie” uiteen. Dit word direk in verband gebring met die Hermafrodiet in Hoofstuk 10 wanneer hy Julius Jool beskryf as ‘n “hermafrodiet en ‘n vuurvlooi”, asook “die hermafroditiese martelaar”. Hy brei dan verder oor die mitologiese verwysings hiervan uit:

Hy wei uit oor die universele melodie in manlike en vroulike toonaard, die produk van Aphrodite en Hermes, die voor-menslike ongedifferensieerde staat. Hy noem die biseksuele wese gebore uit die eier. Hy verwys na die Eroskind op die dolfyn. Hy voer hulle terug tot die geboorte van die oer-kind uit die water en hy bring dit in verband met die geboorte van Aphrodite volgens Hesiodos.

Terwyl hy praat begin die swart kinders meteens sing-praat.
“FREE JULIUS JOOL! FREE JULIUS JOOL!”

Hy verwys na die geboorte van die gedoemde Titane uit die gemeenskap van Hemel en Aarde, Gaja en Ouranos. Hy vertel van Kronos wat sy vader ontman het en die fallus in die see gewerp het. Hy kyk spesiaal na speurdersersant Demosthenes H. de Goede en vertel van die geboorte van die mitologiese Reuse terwyl speurdersersant Demosthenes H. de Goede begrypnd knik: ook die kinders van die fallus, die primitiewe verskynsels gebore uit die ontmanning, bloedbroers van die erotiese gees en die kwellende Erinues.¹⁷

Die ontmanning van Uranus (Ouranos) deur sy seun Kronos, hou dan ook verband met die Osiris-mite wat in die derde trilogie uitgebou sal word. Uranus word die hermafroditiese figuur wat nóg man, nóg vrou is.

¹⁶ Leroux, 1964:52

¹⁷ Leroux, 1964:102-103

3.2 *Die Aap van God*

“Die knolskrywer moet die rol van die versoener speel, die groot vredemaker, die windmakerige aap van God.”

18-44, p. 73

In die derde trilogie van Etienne Leroux (*18-44, Isis Isis Isis en Na'va*), maak ons kennis met die figuur van die knolskrywer. Hy is die kunstenaar wat deur middel van die skryfproses die chaos van sy onbewuste moet tem. Hy streef deur die skryfproses na die voltooiing van sy psige. Hy moet deur middel van sy kuns hierdie primordiale magte van sy onbewuste orden. Die soeke na die Hermafroditiese byeenbring van teenoorgesteldes word in hierdie trilogie sentraal en die soeke na die anima en die verkenning van die onbewuste word nou deur die skryfproses uitgebeeld, veral deur die skryfaksie van die knolskrywer. Die knolskrywer word die alter-ego van Leroux self, wat die Hermafroditiese aard van die teks uitbou.

Die knolskrywer as “aap van God”, bring ook die simboliese waarde van die aap na vore.

Volgens De Vries, is die aap simbolies van kennis en verligting. Volgens Egiptiese geloof, moet die aap die menslike siel na sy dood in oordeel, weeg teen 'n veer.¹⁸ Aan die ander kant, gee Cirlot die simboliek van die aap weer as “the baser forces, darkness or unconscious activity”¹⁹. Die aap verteenwoordig dus beide magte van die onbewuste en chaos, teenoor die orde van verligting. Cirlot sê ook verder dat die aap in China die kragte het om goeie gesondheid, sukses en

¹⁸ De Vries, 1974:32

beskerming te verseker. Hy word gelykgestel aan towenaars en feetjies. Malan skryf oor die knolskrywer as “aap van God”, die volgende:

Die *simia Dei*, aap van God, wat so ‘n belangrike motief in die romans is, is verbind met die duiwel sowel as Mercurius of Thoth (lg. is ook as ‘n aap voorgestel) – dus met die onder- en bo-aardse. Die verwysings na die skrywer as aap van God dui dus enersyds op die Sataniëse onmag van die knol wat soos God probeer skep en met die donker magte van die onbewuste saamwerk.²⁰

Die knolskrywer is die knol, die saad wat groei en lewe genereer. Hy word hier die Adam wat deur sy kuns moet orden en, soos Adam, orden hy deur naamgewing. Die knolskrywer skep sy kuns op sy Hermes-Ambassador-tikmasjien (nes Leroux self), wat hom onmiddellik binne die hermafroditiese raamwerk plaas. Op mitologiese vlak verbind Hermes die onkenbare wêreld van die gode met die mense. Die knolskrywer neem hierdie kenmerk van Hermes aan en beskryf homself ook as “‘n Hermes sonder ‘n boodskap van die gode”²¹. Soos reeds bespreek, is Hermafroditus die seun van Hermes en Afrodite, waar Afrodite die skoonheid en herlewing verteenwoordig, die orde wat die onkenbare tem. Die knolskrywer as Hermes is deur sy skryfwerk dan op soek na sy Afrodite om homself tot psigiese voltooiing te bring.

Die Hermes-figuur het drie fasette, wat die “vakman” as eerste faset stel. As vakman is hy die god van wysheid en kultuur en besit transendente magte waardeur hy Apollo se funksie kan oorneem as god van vrugbaarheid, waarsêery, drome en musiek. Hy is beskermer van alle wetenskappe en kunste, maar veral van die skryfkuns. Die tweede faset is die “Trimesgistus”, die Magus of die towenaar wat werk met die magiese. Hy is gelyk aan die god van die Logos en verteenwoordig die oer-konsep van die logiese. Hy streef daarna om die donker magte van die irrasionele of die

¹⁹ Cirlot, 1971:212

²⁰ Malan, 1978:124

²¹ Leroux, 1967:40

primordiale te beheer met die orde, die intellek en die rede. Die knolskrywer het dan, soos Hermes, die vermoë om die werklikheid te abstraher tot dit van die psige. As waarsêer, gooi Hermes ook die Tarotkaarte wat weer verband hou met die knolskrywer se rol as lotbepaler van sy karakters.

Die derde faset van Hermes, is as boodskapper van die gode. Hy is die boodskapper tussen tye en wêreld en is die *Psychopompus* of begeleier van dooies se siele na die onderwêreld. Hy kan dus beide die reële wêreld, asook die wêreld van die gode verenig, wat bydra tot Hermes as die Hermafrodiet van die gode. Hy is ook die god van die Gemini. Die knolskrywer as Hermes word dan volkome die hermafrodiet.

Deur sy skryfwerk, moet die knolskrywer die rol aanneem van begeleier na die onderwêreld, of onbewuste. Hy moet die magte van die primordiale orden en die twee wêreld versoen:

...dat sintese nie slegs *gesoek* word nie, maar in en deur die skryfhandeling *geskep* moet word. Die knolskrywer-verteller onderneem die komplekse taak waarvoor Demosthenes de Goede (*In Die Derde Oog*) nie opgewasse was nie: om in eie psige af te daal en deur die evokasie van sinvolle simboliese konstruksies, maar veral deur die versoeningsdaad van sy skryfwerk, 'n sintese van teenoorgesteldes te bewerkstellig.²²

Hy moet ook die teenstrydige magte binne sy eie psige tot versoening bring en bereik dit deur die vier vroue in sy lewe wat elk die funksie vervul van die vier fasette van die anima:

Dis eintlik 'n lewensbelangrike beslissing, mej. X. Ek moet julle kan identifiseer; ek moet daardie strydige eienskappe in myself kan verenig – ter wille van myself en ter wille van julle. My toringmaer tante, my manies-depressiewe vrou en my vurige Rus was die drieledige simbool van groei; en nou het jy bygekome, mej. X, en in die vierledige aspek van ons samekoms lê die totaliteit, die rus en die vrede vir die toekoms. Maar jy is die onsigbare, mej. X. Jy is die onbekende planeet in die Heimarmene wat my gaan vernietig, *tensy ek met my Hermes-Ambassador-tikmasjien die goue middelpunt kan vind (my kursivering).*²³

²² Malan, 1978:125

²³ Leroux, 1967:88-89

Hy moet al hierdie fasette van die anima versoen, maar mej. X bly die “onsigbare” of die “onbekende”. Dit is dan deur middel van sy skryfwerk dat hy die soeke voortsit en streef om die “goue middelpunt” te vind. Die uiteindelijke voltooiing van die vier fasette, het psigiese heelwording tot gevolg. Vier is ook die heilige getal van die Griekse Hermes, asook die getal van volmaaktheid.

In Y se briefwisseling met mej. X, stuur sy aan hom ‘n rooi en swart Jin-en-Jang simbool, asook die tekening van ‘n seepdjie. Hulle is beide simbole van die hermafrodiet en die rooi en swart Jin-en-Jang simbool kyk terug op die perfekte byeenbring van teenoorgesteldes in Brutus die Bul. Cirlot beskryf die simbool as: “A Chinese symbol of the dual distribution of forces, comprising the active or masculine principle (Yang) and the passive or feminine principle (Yin).”²⁴ Die ligte kant verteenwoordig die Jang, die manlike aspek wat lig, verandering en droogheid simboliseer. Die donker helfte, die Jin, verteenwoordig die vroulike aspek - donkerte, klamheid en stabiliteit. Elke helfte bevat egter ‘n boog uit die ander helfte. Dit simboliseer dat elke vorm binne homself die kiem van sy teenoorgestelde moet dra. Dit word dus volkome die simbool van die versoening van teenoorgesteldes.

Die seepdjie is ook ‘n oer-oue hermafroditiese simbool. Biologies sluk die manlike seepdjie die eiers in sodra die vroulike seepdjie hulle gelê het. Hy dra hulle dan in sy buik saam totdat hulle uitbroei. Wanneer die kleintjies begin uitbroei, spoeg hy hulle een vir een uit en kom dit voor asof hy aan hulle geboorte skenk. Simbolies word die seepdjie volkome die hermafrodiet wat die byeenbring van die manlike en vroulike in een wese simboliseer. Mej. X word dan Y se

²⁴ Cirlot, 1971:380

Jin en hul verhouding of briefwisseling word gesimboliseer deur die twee hermafroditiese simbole.

Malan sit haar rol as animus-figuur as volg uiteen:

Verskeie kwaliteite maak van mej. X in sowel *18-44* as *Isis* 'n kritieke faktor in die proses van heelwording en die soektog na die goue middelpunt. Sy is 'n ideale anima wat die vroulike deel van die hermafroditiese psige vorm, en in die fisieke, genetiese opsig die “vroulike” X- teenoor die “manlike” Y-chromosoom. Sy versinnebeeld dus ook die vroulike Jin-beginsel teenoor die manlike Jang, Eros teenoor die Logos.²⁵

Wanneer Y by die begrafnis van sy teringmaer tante is, word sy vrou, die Walkure, beskryf as “sjarmant in swart, nie onverskillig voor die blik der mannen nie...”²⁶ Die woord “mannen” het hier 'n dubbelsinnige betekenis. Dit kan hier die Nederlandse meervoud van “man” wees, maar dit roep ook die Bybelse verwysing van “mannin” op uit Genesis 2:23: “Toe sê die mens: Dit is nou eintlik been van my gebeente en vlees van my vlees. Sy sal mannin genoem word, want sy is uit die man geneem...En hulle sal een vlees wees.” Die mannin is hier die hermafroditiese figuur wat “uit die man geneem is” en beide manlike en vroulike teenoorgesteldes byeenbring. Die “blik der mannen” sluit dan ook beide die manlike en vroulike blik in.

Laura word dan die Knolskrywer se mannin met hermafroditiese kwaliteite. Mej. X is jaloers op Laura en beskryf haar soos volg: “Laura is baie na aan my; dis asof sy 'n man is, asof sy selfsugtige mansborsies het.”²⁷ In die Petrarkaanse tradisie was Laura die ewig, onbereikbare geliefde. Sy was die beeld van die perfekte geliefde, die anima waarna Petrarka konstant gesoek het, maar nooit fisies kon bereik nie. Deur middel van sy kuns, het Petrarka gestreef om sy psige tot eenheid te bring en sy poësie neem 'n hermafroditiese kwaliteit aan. Deur sy skryfwerk, streef hy ook daarna om die “goue middelpunt” te bereik.

²⁵ Malan, 1978:126

²⁶ Leroux, 1967:77

²⁷ Leroux, 1967:127

Vanaf die begin van die roman, ontstaan die refrein van "...die kompakte wit huisie ontwerp deur my vriend die homoseksuele argitek", wat deur die roman strek. Dit is die begin van 'n reeks verwysings na steriliteit, homoseksualiteit en onvrugbaarheid wat deur die roman uitgebou word en bydra tot die hermafroditiese simboliek – die eenwording, waarmee steriliteit gepaard gaan. Die wit huisie, gebou deur die homoseksuele, dus hermafroditiese figuur, verteenwoordig die orde, die intellek en die bewuste. Die huisie staan egter langs die see en word dan teenoor die primordiale chaos van die see geplaas. Dit is juis vanuit hierdie huisie wat hy sy ordende skryfwerk moet doen en die magte van chaos tem.

Die homoseksuele argitek en die Walkure se onvrugbaarheid of steriliteit maak van hulle hermafroditiese figure. Daar vind in hulle die saamtrek van die animus en die anima plaas. Hierdie onvrugbaarheid lei tot 'n dekadente sorgeloosheid: "Haar onvrugbaarheid het, jare voor die Pil uitgevind is, haar weereens 'n gevoel van vryheid gegee."²⁸ As daar nie groei of ontwikkeling plaasvind nie of as die moontlikheid tot groei nie meer bestaan nie, lei dit tot hierdie dekadensie wat die Walkure in haar hermafroditiese staat ervaar.

Die totale hermafrodiet word gesimboliseer deur die "spierwit eunug"²⁹ by wie mej. X Sondagskool het. Hy word die volkome, geestelike hermafrodiet wat die chaos van die sondige, menslike psige moet orden. Teen die einde van die roman, word die knolskrywer se hermafroditiese staat voltrek as hy sê: "Ek, die versoener, staan nakend en hulpeloos voor die lewe wat ambivalent is."³⁰ Die kunstenaar as die Hermafrodiet moet hierdie ambivalensie

²⁸ Leroux, 1967:49

²⁹ Leroux, 1967:97

³⁰ Leroux, 1967:127

byeenbring en soos Hermes kan hy deur middel van sy kuns tussen die wêreld van die primordiale en die orde beweeg.

Maar Y se vrou, die Walkure, ondermyn hierdie proses van volkome integrasie deur selfmoord te pleeg. Die volmaakte vier bly dus onvolledig: “Ek was die groot versoener, mej. X. En ek het dit reggekry. Ek het almal met die lewe versoen – behalwe my Walkure... Dis die lemwond in my sy wat sal oorbly; die verraderlikheid van ‘n enkele stukkie onvolkomenheid *wat volkome integrasie onmoontlik maak (my kursivering).*”³¹ Die knolskrywer moet dus deur sy skryfwerk verder streef om die onversoembare te versoen.

³¹ Leroux, 1967:130

3.3 *Osiris*

“My siel lê in repies en ek lê in veertien stukke verstrooi oor die oseane.”

Isis Isis Isis, 1969:3

Die titel van die tweede roman in hierdie derde trilogie, *Isis Isis Isis*, roep onmiddellik die mitologie van Isis en Osiris op. Osiris word deur sy jaloerse broer, Set, vermoor, maar hy word deur sy vrou, Isis, uit die dode opgewek. Weereens word hy deur Set vermoor en hierdie keer word sy liggaam in veertien stukke opgesny en oor die aarde versprei. Isis gaan op ‘n soektog om die veertien stukke van Osiris se liggaam bymekaar te maak. Sy vind al die stukke, behalwe die fallus wat deur die krap, Oxyrinchid, opgevrete is. Sy herroep Osiris weer tot die lewe, maar Osiris is nou, soos Kronos ontman en word die Hermafrodiet.

Die hermafrodiet is weereens teenwoordig in die vorm van die “homoseksuele argitek” en die knolskrywer stel homself aan die begin van die roman gelyk aan Osiris. Leroux keer egter die mite om en dit is nou Osiris wat op reis gaan om die veertien stukke van Isis te vind wat hom sal heelmaak. Weereens het ons hier te make met die soeke na die vereniging van die animus en die anima. Die Hermes-figuur van die Griekse mitologie in 18-44, word nou geprojekteer op die Egiptiese mitologie van Isis en Osiris. Dit word nou die reis in die psige in, op soek na psigiese heelwording. Soos die titelblad dit stel: “‘n Storie van dertien vrouens en ‘n reisbeskrywing na binne”.

Osiris is hier simbolies van die brutale magte van die primordiale, teenoor Isis wat die mag van die orde, asook die anima verteenwoordig. Sy moet die animus tot orde bring en die primordiale tem. Teen die einde van die verhaal is die knolskrywer weer terug in sy “wit huisie by die see gebou deur my vriend, die homoseksuele argitek”. “Die knolskrywer is terug in sy land en op sy lessenaar lê veertien briewe.”³² Die veertien briewe van die veertien vroue verteenwoordig die veertien dele van Isis wat Osiris tot voltooiing moet bring.

Nog ‘n belangrike verwysing wat verband hou met die hermafroditiese begrip, is die Faustiaanse gegewe wat veral duidelik is in *Isis Isis Isis*. Die Faust-Mephistofeles verhouding kan gelyk gestel word aan die Jungiaanse “skadu”-konsep. Hierdie skadu is daardie aspekte wat in die psige onderdruk word, die primordiale chaos van die psige wat die orde en die intellek bedreig. Die skadu word die alter-ego of die “Mr. Hyde” van die persoonlikheid. Hierdie teenoorgestelde kante van dieselfde persoonlikheid wat deur die alter-ego of skaduwee voorgestel word, bou dan ook weereens die hermafroditiese aard uit.

Daar is verskeie figure in die werk van Leroux wat die rol van die skadu inneem. Soos reeds in die vorige afdeling gesien, Henry van Eeden se skadu-figuur, Sir Henry Mandrake en in die *Derde Oog*, kom Boris Gudenov teenoor Demosthenis H. de Goede te staan. In *Isis*, vervul die Neger die rol van die skadu, of alter-ego, van die knolskrywer. Faust se Mephistofeles is die tussenganger tussen die mens en Satan. Cirlot beskryf Mephistofeles as “the negative, infernal aspect of the psychic function which has broken away from the All to acquire independence and an individual character of its own.”³³ Die Neger neem in die roman die rol van die Mephistofeles aan. Die bewuste, die intellek of die orde, kom deur middel van hierdie skadu-figuur in aanraking met die

³² Leroux, 1969:136

onbewuste, die chaos van die psige en die primordiale. Wanneer die primordiale chaos oorheers, word die orde van die intellek vernietig. Hierdie orde moet dan deur die skryfproses, sowel as die soeke na die anima gehandhaaf word:

...tot dusver was ek Faustus I van Goethe; alles het op die oppervlakte plaasgevind; ek het nog geen essensiële kontak met die anima gehad nie. Sal ek in Griekeland, soos in Faustus II, 'n kontak vind sodat selfs my Skaduwee bevrees word? Sal die ware avontuur nou begin na die onpeilbare dieptes van die Kollektiewe Onbewuste? Sal ek my skaduwee uitdaag en werklik die naam van Isis, Helena, Artemis noem? Sal ek, die knolskrywer, nou méér waag as wat my skadukant verwag...³⁴

Ook die “homoseksuele Spaanse dwerg” as “homuculus”, waarmee die knolskrywer op sy reise in aanraking kom, wys ook terug op die Faustiaanse. Louise Viljoen skryf in *Die Vernysingstegniek in Etienne Leroux: se Derde Trilogie: 18-44, Isis Isis Isis en Na'va*: “Die dwerggestalte is ook betekenisvol omdat dwerge deur Jung beskou word as ‘guardians of the threshold of the unconscious’.”³⁵ Sy skryf ook dat die “homuculus”, volgens Jung in die alchemie gesien word as ‘n simbool van die Self. Die feit dat die dwerg juis homoseksueel is, beteken dat die dwerg volkome die hermafrodiet is. Die knol is egter nog op sy “alchemistiese reis” en kon tot dusver nog nie die versoening met sy anima bewerkstellig nie.

Vir die knolskrywer kom hierdie vereniging of versoening uiteindelik deur middel van sy kuns. Hy word volledig opgeneem deur die kuns, wat sy anima word en sy psige voltooi. Die kuns of die teks word nou volkome die hermafrodiet. Beheer oor die chaos word slegs geneem as Oxyrinchid sterf en die psige tot voltooiing kom: “En vir jou, mej. X, die lyk van die Krap.”³⁶ Hy

³³ Cirlot, 1971:207

³⁴ Leroux, 1969:115

³⁵ Viljoen, 1979:153

³⁶ Leroux, 1969:140

vind in mej. X, die veertiende vrou, sy anima en sy “reis na binne” word voltooi deur die hermafroditiese teks.

University of Cape Town

3.4 Georgie

Sjichorani ve na'va, I am black but comely, ek is bruingebrand maar lieflik...

Na'va, 1972:9

Georgie is dood. Hy het selfmoord gepleeg deur homself met die Greener-haelgeweer in die kop te skiet. *Na'va* handel oor die sewedaagse begrafnisseremonie wat op Georgie se dood volg en word 'n byeenbring van wat in *Sewe dae by die Silbersteins* begin is. Georgie is reeds voor die begin van die boek dood. Dit beklemtoon sy status as argetipe en die herhaalde vraag ontstaan dan, "hoekom het Georgie selfmoord gepleeg?" Die boek word 'n soeke na die antwoord.

Georgie word aan die begin van die roman beskryf as die hermafrodiet. Die knolskrywer skryf dat hy "nog nooit (kon) besluit of Georgie heteroseksueel of homoseksueel was nie. Moontlik een van daardie tweesnydende swaarde"³⁷. Hy word verder beskryf as "'n soort geestelike hermafrodiet, 'n Mercurius in die uniform van die Koningin van Skeba, Sjiya in sy Sjakti-vorm...Georgie was die fynste snaar, die hermafrodiet, die wit en die swart in 'n soort psigiese blitsverandering." Mercurius is die Griekse Hermes figuur, die boodskapper van die gode, en Georgie word op hierdie vlak die alter ego van die knolskrywer.

³⁷ Leroux, 1972:13

Die openingsaanhaling van die boek, "ek is bruingebrand maar lieflik, kom uit die hooglied van Salomo (Hooglied 1:5). Dit plaas die leser weereens binne die hermafroditiese begrip. Shulamite is die vroulike vorm van Salomo (Shalomon), wat vrede beteken, nes Salome:

Shulamith kom van 'n Hebreuse woord wat stilte en vrede-saam beteken. Die Griekse vorm daarvan is Salome. Shulamis! Die een wat swyg! Die manlike ekwivalent van Shawlom.³⁸

Sy word ook vereenselwig met die onderwêreld, of die donker godin van vrugbaarheid. Volgens Jung is die Shulamitiese vrou verteenwoordigend van die anima en haar swartheid verteenwoordig die donker kant van die menslike psige, die primordiale chaos. In haar word die orde van die anima en die chaos van die primordiale dus byeengebring en word sy volkome die hermafrodiet.

Die sjiva-mite binne die roman, plaas ons in die Indiese mitologie en dra by tot die hermafroditiese simboliek. Sjiva word in die *Standard dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, beskryf as: "impersonation of opposing forces of destruction and re-integration."³⁹ Robert Graves se *Larousse Encyclopedia of Mythology*, bou ook verder op hierdie hermafroditiese eienskappe van beide vernietiging en skepping: "In truth you are the creator, the preserver and destroyer of worlds. My child, maintain both inertia and movement in the world. For I, the supreme indivisible Lord am three - Brahma, Vishnu and Siva; I create, I maintain, I destroy."⁴⁰ Sjiva is dus die hindoegod van die lewegewende dans. Hy is 'n tweeslagtige, androgene wese wat beide man en vrou is.

Die dualistiese aspekte van Sjiva word verder gevoer as die Adjunk aan die knolskrywer sê: "Daar is twee kante aan 'n saak", waarop die knolskrywer antwoord, "Ek dink u het die begrip van die

³⁸ Leroux, 1972:49

³⁹ Leach (ed.) 1972:1015

⁴⁰ Graves, 1996:378

siva ardha-nari uitstekend geformuleer...Ek dink u het 'n begrip van die paradoksale, die tweeledige aard van die enkelvoudige heelal...En dan het u miskien ook 'n begrip van die hermafroditiese aard van Georgie?"⁴¹ Die verwysing na die siva ardha-nari, beklemtoon weereens die hermafroditiese begrip. Dit word as volg in *The Larousse Encyclopedia of Mythology*, uiteengesit: "A curious figure is Ardhanarisvara (the god one half woman) considered however as solely an aspect of Siva - one half the statue represents the god, and the other half his 'Sakti', the manifestation of his energy in the feminine mode."⁴²

Daar word reg aan die begin van die boek gesê, "die skrywer is in 'n staat van sjava". Sjava verteenwoordig die donkerte, die nulpunt, die dood, teenoor die Sjiva wat die lig of hergeboorte is. Deur die roman soek die knolskrywer na die lig of die Sjiva om sy psige tot voltooiing te bring. Hierdie soeke na die anima wat in 1844 begin is, word in hierdie roman voortgesit. Die skrywer wat hierdie "nulpunt" bereik het, word ook bedreig deur vernietiging. Dit is 'n fyn balans tussen die orde en die primordiale chaos van die onbewuste:

Die Sigeuner rig hom tot die korthaar-luitenant en wys hom op die woordspel van Sanskrit, waarvolgens Sjiva sonder die 'i' slegs 'n kadawer, 'n Sjava word. Sodra die dooie lyk, Sjava, kontak vind met die swart vrou wat beweging en lewe is, genaamd Sjaktim of Shulamite, Sophia en so meer, dan word hy Sjiva die herrese god wat dans in die lewensvuur, 'n tweeslagtige verskynsel...⁴³

Pablo, die vriend van Georgie, is die Sigeuner wat beskryf word as die dwaas. Hy is Le Mat en sy nommer op alle tarotkaarte is nul. As die dwaas van die Tarotkaarte, is hy die "Absolute Zero". Hy word op die tarotkaarte getipeer as die figuur wat staan op die kant van die afgrond. Hy word aan die been gebyt deur 'n hond en sien dus nie sy komende val teen die kranse af nie. Pablo word

⁴¹ Leroux, 1972:51-52

⁴² Graves, 1996:378

deur Georgie se mal hond "in die gat gebyt" en sy posisie as Le Mat word verstewig. Op simboliese vlak verteenwoordig Le Mat die naderende val in die donker afgrond van die onbewuste in (aldus De Vries). As sigeuner, is Pablo die fortuinverteller en die denker, asook die Magus. As Le Mat word hy ook vereenselwig met die Gemini-argetipe en sy stand op die afgrond van die onbewuste gee hom sekere insigte. Sigeuners is ook anti-sosiaal en die uitgeworpenes. Die knolskrywer word met Pablo geassosieer en hy word 'n alter ego van die knol, veral in sy rol as Magus. Sy uitgeworpe status word simbolies van die knol se soeke na integrasie en sy daaropvolgende proses van inisiasie.

Georgie pleeg selfmoord en bereik hierdeur die swart staat van Sjava. In Georgie vind daar 'n samekoms van Isis en Osiris, Hermes en Afrodite, Gaia en Uranus plaas. Hy bereik 'n staat waar hy volkome met sy psige in aanraking kom. Hy is die volkome hermafrodiet wat met sy animus verenig is, maar dit lei tot sy disintegrasie. Die krag van hierdie samekoms van die teenstrydige magte binne sy psige is te veel om te hanteer en dus lei dit tot die letterlike ontploffing van sy wese - sy dood deur die Greener-haelgeweer. Die volmaaktheid van perfekte integrasie is nie te vinde nie, want "'n kosmiese samekoms is vreeswekkend".⁴⁴

Georgie word die alter ego van die knolskrywer, asook van Leroux self. Alle letterkunde moet die chaos orden. Deur sy kuns, sit beide die knolskrywer en Leroux hierdie soeke na hul teenoorgesteldes voort. Dit is dan juis deur hierdie skryfervaring wat individuasie bereik word, die integrasie van teenoorgesteldes, die finale fase van die alchemistiese proses. Die digter of die knolskrywer wat vanaf 18-44 aan die woord is, word die argetipiese skrywersfiguur wat homself

⁴³ Leroux, 1972:108

⁴⁴ Leroux, 1972:122

vereenselwig met alles. Deur hierdie proses van eenwording, word hy as skrywer, die hermafrodiet.

Deur Georgie se dood word die mite verwoes. 'n Nuwe mite moet nou geskep word deur sy begrafnis. Hy moet begrawe word sodat hy weer deel van die aarde kan word, deel van die orde, sodat die mite weer kan groei. Aan die einde van die roman, word die proses van eenwording voltrek en word die nuwe mite geskep. Eerstens word die bymekaarkoms van die teenoorgestelde magte gesimboliseer deur Pablo en Sophia. Op simboliese vlak verteenwoordig Sophia die anima en geestelike leier: "...Sophia, the divine virgin, was originally found in 'primordial man'. She abandoned him, and man cannot be saved until he finds her again."⁴⁵ Sophia is dus die orde wat gevind moet word om die magte van die primordiale te tem. Die sigeuner, Pablo, verteenwoordig dan die donker, primordiale magte van die psige. As die twee bymekaar gebring word, word die hermafroditiese byeenbring voltrek.

Die knolskrywer kry egter nie deur Pablo en Sophia die voltooiing nie, "'Sophia!', skreeu ek. 'Pablo!' Natuurlik is daar geen antwoord nie."⁴⁶ Die knolskrywer self het die nulpunt bereik en die chaos dreig om oor te neem, maar dan vind hy deur sy skryfwerk balans. Die finale mite word die letterkunde. Die wind aan die einde van die roman word die simbool van transformasie, die idee van verandering en herlewing. Dit word die gees wat teenoor die vuur staan. Die son word die positiewe manifestasie van die vuur wat skepping ondersteun. Sonder vuur kan niks oorleef nie.

⁴⁵ Cirlot, 1971:300

⁴⁶ Leroux, 1972:130-131

Na die apokaliptiese vuur wat Oom George se hele plaas vernietig het, dui die wind hier herlewing en hergeboorte aan. Hierdie herlewing moet egter eers voorafgegaan word deur die dood of totale vernietiging. Die boek eindig met Usjas, die godin van lig. Sy simboliseer die sonsopkoms en verdryf die donkerte. Deur haar assosiasie met die son en lig, is sy die lewe. Sy is jonk, maar word elke oggend hergebore. Sy is terselfdertyd oud, omdat sy onsterflik is. Deur haar kom herlewing na die dood:

As die daeraad kom, is daar weer blomme tussen die swart stoppels van my Oom se graanlande. Dis 'n onbepaalde belofte in hierdie kranksinnige wêreld. Ons staan almal daar op die daktuin van my Oom se mansion in die wildernis, die genoemde dooies, die ongenoemde lewendiges en ek, en ons sien bokbaaivygies en botterblomme tussen die as, want die dooie landskap is soos die Karoo wat elke vier jaar verbrand in die hitte van die son en tog in die vernietiging 'n eiesoortige, subtiële, kleurryke stimulus bied - 'n estetiese ontvlugting uit al die ellende en weg van die gevaarlike vuurbal in die self, die tydbom wat ook enige oomblik in ons psiges kan ontplof.⁴⁷

Ten einde word die lug en die vuur byeengebring en onderskryf dit die dualiteit wat in almal sit. Die knolskrywer staan by die see, die oer-chaos, wat hier getem word deur die ordende mag van die son. Hy moet weer hierdie oer-chaos vind, maar die bevryding van die son behou, sodat die "vuurbal in die self" en die "tydbom van ons psiges" nie ontplof nie. Die vampier van Azazel word bevry, maar getem deur die groot bron van orde. Beide die vampier en die mite is nodig. Die skrywer, sowel as sy kuns, word nou volkome die hermefrodiet en die hergeboorte vind plaas as die alchemistiese proses nou finaal voltooi is. Deur sy werk, is die skrywer se proses van inisiasie voltooi en die nuwe mite is geskep...

En dan luister ek na die wind en ek kyk reguit in die oog van die son.

⁴⁷ Leroux, 1972:127-128

Hoofstuk 4

4.1 Die lewende mite

In hierdie hoofstuk, keer ek onder meer terug na Leroux se idee van die mite. Wat presies is die mite en wat gebeur as die mite tot niet gaan? Daar word ook teruggekeer na die kernvraag wat aanvanklik gestel is, naamlik, in hoe 'n mate moet die skrywer distansie hê van sy stof?

Soos reeds gesien in die vorige hoofstuk, baseer Leroux sy opvatting op die sielkunde van Jung en sy begrip van die "Kollektiewe onbewuste". Dit is dan juis uit hierdie kollektiewe onbewuste dat die mite voortgebring word. Leroux beklemtoon die feit dat die mite iets is wat belewe word en dat "'n lewende mite saamgestel is uit 'n patroon van simbole wat sedert die oertyd van die mens se bestaan geskep is, dat dit te voorskyn kom uit die diepste, rudimentêrste laag van die menslike psige" en dat dit die "innerlike kosmos van die menslike psige" beskryf.¹⁰

Hy gebruik in sy verduideliking van wat presies die mite is, die voorbeeld van godsdiens. Volgens hom is alle vorme van godsdiens voorbeelde van lewende mites en word deur middel van simbole uitgebeeld. In dieselfde asem kan dan ook gesê word dat mitologieë ook voorbeelde van lewende mites is. In beide gevalle word hierdie mites herken deur die simbole en argetipes wat daarin figureer en as 't ware bestanddele van die mite is. Om net weer terug te keer na wat presies die

argetipe is, verwys ek na 'n verduideliking van Northrop Frye, wat Charles Malan gebruik het om die konsep te illustreer: "...a symbol, usually an image, which recurs often enough in literature to be recognisable as an element of one's literary experience as a whole."¹¹ Die simbool bied 'n deurtog van die abstrakte na die konkrete en gaan verby die werklikheid. Deur hierdie konkrete beelde, word die mite uitgebou en word die simbool draer van die mite. Deur die simboliese laag van die teks, word die primordiale wêreld, agter die teks oopgemaak

As verdere voorbeeld, word verwys na verskillende wêreldideologieë wat die moderne mite word en dat sonder die mite, die mensdom nie meer sin in die lewe het nie. Hy verwys na Nazi Duitsland, waar die lewende mite van "Een Ryk, Een Volk, Een Führer", gelei het tot die verskriklike dade gedurende die Tweede Wêreld Oorlog. Die mite word dan die emosionele aspek van die mens, waarsonder hy nie kan klaarkom nie: "Die mens kan eerder sterf van honger, maar sonder sy mite kan hy nie klaarkom nie."¹²

Leroux ondersoek verder wat gebeur as die mite tot niet gaan en sien dat dit op persoonlike vlak lei tot 'n algehele gevoel van verlatenheid in die mens, as die sin van die lewe nie meer gerealiseer kan word nie. Verder lei dit ook tot psigose en op uiterste vlak, selfmoord. In *Na'va*, het ons gesien dat Georgie gesterf het as gevolg van die mite wat tot niet gegaan het. Deur die sewedaagsebegrafnisfees, word gesoek na die nuwe mite. Dit is egter eers as hy begrawe is, dat die knolskrywer in die "oog van die son" die nuwe mite vind.

¹⁰ Leroux, 1980:11

¹¹ Malan, 1978:161

¹² Leroux, 1980:12

Dit is uiteindelik die taak van die skrywer om die mite te herskep. Deur die proses van individuasie streef hy na die sintese van teenoorgesteldes en skep hy deur sy skryfproses, die nuwe mite. As hierdie sintese nie gehandhaaf word nie, sterf die mite. Die skrywer moet in aanraking kom met die primordiale chaos van sy onbewuste om hierdie mite te laat herleef. Soos gesê in die vorige hoofstuk, Azazel moet bevry word, maar getem word deur die orde, om hierdie ewewig te handhaaf. Die knol moet aan die einde van *Na'va* eers 'n valium sluk, om te verhoed dat die chaos van die "gevaarlike see" nie oomeem nie en stap dan verbý die Greener-haelgeweer, vernietigingssimbool van die mite, wat agter glas staan.

Die skrywer is konstant op soek na hierdie lewende mite en moet die onkenbare vind. In sy tweede trilogie, asook in *18-44* en *Isis*, word volkome sintese nooit bereik nie. Die onkenbare word nooit gevind nie. In *Sewe dae by die Silbersteins*, kom Henry en Salome nooit bymekaar uit nie en in beide *18-44* en *Isis*, bly Mej. X hom altyd ontwyk. Die volledige samekoms vind egter in Georgie plaas, maar lei tot die vernietiging van die mite deur Georgie se dood.

Om hierdie sintese te illustreer, gebruik Leroux die beeld van die Wit en die Swart Nar van Fellini.¹³ Daar moet 'n bymekaarkoms geskied van wit en swart, animus en anima, wat lei tot die sintese waarna die skrywer deur sy werk streef. Die Wit Nar is Pierrot, en verteenwoordig 'n parodie van "grace, harmony, intelligence, lucidity"¹⁴, met ander woorde, die orde en die intellek - die "aanvaarbare". Hierteenoor, staan die Swart Nar, Auguste, "die een wat in opstand kom teen hierdie volmaaktheid" (aldus Leroux). Die Wit Nar simboliseer die mens se strewe na die volmaaktheid en die Swart Nar, die donker kant van die mens. Die Swart Nar is die Faustiaanse

¹³ Leroux baseer sy verwysing na Fellini se Wit en Swart Nar op Fellini se bespreking van sy film, *The Clowns*, wat in *Evergreen Review* verskyn het (Leroux, 1980:87).

¹⁴ Leroux, 1980:87

verbintenis met die donker magte van die onderwêreld. Op Jungiaanse vlak, is albei narre teenwoordig in die menslike psige.

Net soos die skrywer streef om die animus en die anima te versoen, streef hy ook om die wit en die swart van die psige byeen te bring. Nes Isis, is die skrywer op soek na al die "stukke" van sy psige. Deur die skryfproses van individuasie, soek hy na identiteit. As skrywer is hy dan met alles vereenselwig:

... Ek is Y, die knolskrywer, en ek gee nie 'n moer om nie. Ek is 'n knol en die Magus, die I van die Tarot-pak. Ek is die Zero. Ek is die 0 + 0.
Ek is toevallig ook Don Quijote, in die Plase de España.
Ek is die Priester met die rowe op sy kop. Ek is Fred, die handelsreisiger. Ek is my Fascistiese oom wat sy tande ritteltit op die maat van kastanjette. Ek is my skaduwee, die Neger wat alles wil breek, tot Zero, die begin.
Ek is die dwerg
 Ek is my Fascistiese,
 estetiese,
 neutrale
 Oom.
Ek is toevallig ook Kulman, die lyksbesorger, Piet Garries, ds. Ollewagen, die regters oor die Huerta, asook Salmakis, die halwe hermafrodiet.¹⁵

Uiteindelik dui alles dan op die Hermafroditiese aard van die skrywer, maar terselfdertyd ook die Hermafroditiese aard van die teks.

Die skrywer en sy kuns is die perfekte Hermafrodiet, hulle is een. Hy kan homself nie losmaak van sy kuns nie: "As professionele waarnemer besef ek die skaakmat tussen mens en God. Hoe kan ek *myself* losmaak van die tweespalt? Hoe kan ek my losmaak van God? Hoe kan ek sy sonnige oog ontsnap?"¹⁶. Maar, as waarnemer moet hy tog distansie hê. Hy is wel onlosmaakbaar vasgevang in die tweespalt met sy kuns, maar sonder distansie, kan hy nie objektief die

¹⁵ Leroux. 1969:139-140

¹⁶ Leroux, 1972:130

"professionele waarnemer" wees nie. As hierdie distansie nie gehandhaaf word nie, word die mite, soos in die geval van Georgie, vernietig.

Die teks as Hermafrodiet, wat die primordiale chaos met behulp van die Logos moet tem, is terselfdertyd draer van die apokalips. Deur middel van die simbool en argetipes, word die lewende mite uitgebeeld. Hierdie simbole verbind dus die konkrete met die abstrakte, die orde met die chaos en uiteindelik die skepping met die apokalips. Deur die proses van individuasie wat die skrywer dan deur middel van sy skryfwerk ervaar, moet sy kuns dien as beskermers teen hierdie apokalips. Die kuns word as't ware die "masker" van die kunstenaar en soos reeds gesien in Hoofstuk 2.2, dien die masker hier as beskermers van die kunstenaar (asook die leser), teen die magte van die onderwêreld, asook teen die apokalips. Die masker dien nie slegs as beskerming nie, maar is ook simbolies van verraad en skynheiligheid. Daar is ook al gesê dat die duiwel 'n masker dra. Hierdie "verraad" van die masker word geïllustreer deur Neptunus wat 'n masker dra, omdat die see kalm is, maar enige oomblik kan ontaard in 'n storm. Leroux kan homself dus deur hierdie verskillende maskers in sy kuns, volkome met alles vereenselwig. Alles word deur die kuns blootgelê en die kunstenaar dra dus altyd die masker van sy kuns. Hierdie totale vereenselwiging, kan slegs plaasvind deur die mite en agter die masker van die kuns.

"Lank lewe die rumoerige Swart Nar in die hart van alles skrywers!"

* * *

4.2 Die Harlekyn

Die sintese waarna gestreef word deur die byeenbring van die Wit Nar en die Swart Nar, kan gesien word in die werk van Agatha Christie. In haar boek, *The Mysterious Mr Quin*, word die skrywer uitgebeeld as die perfekte Hermafrodiet, wat sien wat die gewone mens nie kan sien nie, soos ook te sien in teks van Nijhof wat ek kortliks sal bespreek.

Christie skep in hierdie boek, twee karakters wat alter egos van mekaar is. Die hoofkarakter, Mr Satterthwaite, word beskryf as iemand met "a large share of femininity"¹⁷. Hy is iemand wat maklik met mense oor die weg kom en in sy gesprek met 'n jong Spaanse meisie, sê sy aan hom, "One could say anything to you. That is because you are half a woman."¹⁸ Mr. Satterthwaite word van die begin af voorgestel as die Hermafrodiet.

Deur die hele boek, ontmoet hy gedurig Mr Harley Quin. Hy is altyd waar Mr Satterthwaite is en help hom altyd om dinge te bespreek en dit op 'n sekere wyse te sien en te interpreteer. Ons kom egter agter dat niemand anders Mr Quin ooit sien nie en dat hy eintlik die alter ego of skadu van Mr Satterthwaite self is.

Ek wil veral konsentreer op die laaste hoofstuk, "Harlequin's Lane". Mr Satterthwaite gaan vir die naweek na vriende van hom, waar daar 'n balletuitvoering sou wees, sowel as 'n konstuumbal ná die uitvoering. Weereens, kom hy met sy aankoms vir Mr Harley Quin teë in Harlequin's Lane. Harlequin's Lane behoort aan Mr Quin en sy naam is dan ook Harley Quin of Harlequin. Die

¹⁷ Christie, Harper Collins weergawe:8 (Jaartal onbekend)

laan eindig in 'n groot gat of stortingsarea. Hierdie gat word later die donker afgrond of "abyss", die dood.

Harlequin's Lane word ook Lover's Lane genoem en in 'n gesprek met Mr Quin, sê Mr Satterthwaite aan hom dat hy al baie vir geliefde paartjies gedoen het:

'You have saved them from sorrow - from worse than sorrow, from death. You have been an advocate for the dead themselves.'

'You are speaking of yourself- of what *you* have done - not of me.'

'It is the same thing,' said Mr Satterthwaite. 'You know it is,' he urged, as the other did not speak. 'You have acted - through me. For some reason or other you do not act directly - yourself.'¹⁹

Mr Satterthwaite kom nog nie agter dat Mr Quin eintlik sy alter ego is nie en dat dit eintlik hyself is wat alles doen nie. Mr Quin, as "advocate for the dead", neem hier weereens 'n Hermes-agtige karakter aan en word begeleier van die mens na die doderyk. Mr Satterthwaite, as Hermafrodiet, is dan ook hierdie "advocate for the dead".

Die hele doel van die geleentheid, is die maskerade. Weereens het ons hier te make met die simboliek van die masker wat hier gebruik word om identiteit weg te steek. Die masker word ook deur towenaars of Magiërs gedra om hulle te beskerm teen die bose geeste wat hulle oproep en dan ook moet afskrik. Almal dra deur die verhaal maskers. Molly Stanwell dra die masker en speel die karakter van Pierette en John Denman, dié van Pierrot. Die twee ander karakters is dié van Harlequin en Columbine. Weereens het ons hier te make met die konsep van die Wit Nar en die Swart Nar.

¹⁸ Christie, Harper Collins: 113

¹⁹ Christie, Harper Collins: 231

Pierrot is weereens die Wit Nar, die manlike beginsel in 'n staat van onskuld. Hy kom egter tot 'n val deur die kennis van goed en kwaad en dra daarna dan 'n swart hoed. Sy geliefde is Pierette. Hierdie twee karakter is ook simbolies van die animus en die anima en Pierette is die vroulike element waarna Pierrot streef om homself tot voltooiing te bring. Pierette word ook soms Columbine genoem.

Harlequin is in die Italiaanse "Comedia dell' arte", die knek van Pantalone en die geliefde van Columbine. Volgens De Vries is Harlequin in die Engelse pantomime, "a mute who dances through the world, invisible to the Clown, on whom he plays tricks, as they are rivals of Columbine, whom he protects from both Clown and Pantaloon"²⁰. Hy dra bont klere, versierde kouse en 'n masker en dra 'n tower latjie. Hy verteenwoordig die teenstrydige elemente in die lewe, wat hom ook as die Hermafrodiet opstel. Columbine aan die ander kant, is veronderstel om ongemasker te wees en is ook onsigbaar vir die mens. Sy verteenwoordig onskuld en onervarenheid en is die "typical lady-love", weereens die anima-figuur.

Die Harlekyn se kostuum is gewoonlik geruit, wat sy status as verwant aan die gode van die noodlot bevestig. Simbolies gesproke, is geruite patrone in wit en swart, positief en negatief, in verhouding tot die dualiteit van die noodlot. Dit is ook simbolies van die orde wat streef om die primordiale chaos in toom te hou:

The significance of chequers, then, embraces concepts of combination, demonstration, chance or potentiality, as well as the effort to control irrational impulses by containing them within a given order. All orthogonal forms are symbols of the reason and the intellect, but not of the spirit, because the latter is content *par excellence*, whereas the rational never manages to be more than a system of apprehending things, that is, a container.²¹

²⁰ De Vries, 1984:239

Anna Denman dans Columbine teenoor Mr Haley Quin. Hy is letterlik die Harlekyn teenoor Columbine. Hy neem as Harlekyn dan die rol aan van Hermes Psychopompus en lei Anna as Columbine eindelik die dood binne. Haar onskuld as Columbine word deur die Harlekyn vernietig en sy kom in direkte aanraking met die teenstrydige elemente binne haar, dus die primordiale chaos van haar onbewuste.

Hierdie komende dood wat op Mrs Denman of Columbine wag, word voorspel deur 'n Ierse ballade wat Molly Stanwell sing:

'Shiela, dark Shiela, what is it that you're seeing?
What is it that you're seeing, that you're seeing in the fire?'
'I see a lad that loves me - and I see a lad that leaves me, And a third lad, a Shadow Lad -
and he's the lad that grieves me.'²²

Hierdie liedjie vertel die storie van Mrs Denman se lewe. Sy was 'n Russiese balletdanseres wat ophou dans het om met John Denman te trou, maar hy is egter nou verlief op Molly Stanwell. Oranoff, wat altyd teenoor haar gedans het, is al vir tien jaar op haar verlief. Die "Shadow Lad" is dan op die ou end Mr Quin "that grieves me". Mr Quin word nou direk geplaas as die skadufiguur, die alter ego van Mr Satterthwaite. Die skadu word op simboliese vlak gesien as dit wat die onderwêreld binnegaan. Dit simboliseer ook duisternis en die Dood, die donker aspekte van die psige. Volgens die sielkunde van Jung, is die skadu "everything that the subject refuses to acknowledge about himself and yet is always thrusting itself upon him directly or indirectly - for instance, inferior traits of character and other incompatible tendencies"²³

²¹ Cirlot, 1971:44-45

²² Christie, Harper Collins:241

In die liedjie, sien Shiela haar lot in die vuur, wat weereens die apokaliptiese konsep bybring. As sy volkome met haar onbewuste gekonfronteer word, word sy vernietig deur die apokalips binne haar. Teen die einde word daar beskryf hoe goed Anna Denman die aand gedans het. Sy kon nooit as Columbine 'n Harlekyn vind wat net reg was nie. Sy het haar dan altyd 'n droom-Harlekin voorgestel om mee te dans. Sy erken dat die perfekte Harlekyn onmoontlik is, omdat alle geliefdes maar net menslik is:

'...Always one looks for one thing - the lover, the perfect, the eternal lover...It is the music of Harlequin one hears. No lover ever satisfies one, for all lovers are mortal. And Harlequin is only a myth, an invisible presence...unless -'
'Yes,' said Mr Satterthwaite. 'Yes?'
'Unless - his name is - Death!'²⁴

Maar, sy het die perfekte Harlekyn gevind, naamlik die Dood. Sy het beide die Wit en die Swart Nar binne haarself verenig, beide die animus en die anima en dit het gelei tot haar dood.

Uiteindelik is Mr Satterthwaite volkome die Hermafrodiet wat homself met alles vereenselwig en alles sien: "'But I see things,' he cried. 'I may have been only a looker-on at Life - but I see things that other people do not. You said so yourself, Mr Quin...' But Mr Quin had vanished."²⁵ Mr Satterthwaite is die "professionele waarnemer", wat homself nie kan losmaak van die tweespalt nie. Die "rumoelige Swart Nar" leef in hom voort as die skim van Mr Quin, die Harlekyn, sy skadu en sy Mephistofeles.

²³ De Vries, 1984:417

²⁴ Christie, Harper Collins:247

²⁵ Christie, Harper Collins:250

4.3 *Die Tortel van die Modder*

Net soos Mr Satterthwaite sien wat ander mense nie sien nie, net so moet die kunstenaar hom met alles vereenselwig as die "professionele waarnemer" en die Swart Nar binne homself herken. As voorbeeld van hoe die kunstenaar homself volkome met alles vereenselwig, verwys ek graag na D J Opperman se gedig "Scriba van Egipte", uit *Engel uit die Klip*, waar hy die masker van sy kuns dra om die wêreld te beskryf:

SCRIBA VAN EGIPTE

Waarom met ape-masker my misken
as ek die digkuns heilig tot bedryf
en Nyl en paperasse met die pen
vir gode onpartydig wil beskryf;
as ek deur drif en keuse van my woord
bewys: Ek is een oomblik Potifar
se vrou met die japon en silwer koord
nalatig los, dan Josef wat verwar
van daardie dy en skemerende lies
wegvlug?

"Want jy, met iedereen se lot
té vereenselwig om ooit kant te kies,
poseer soms as 'n duiwel, soms 'n god,
maar swaai wellustig van die masker los
aan liaan na dieptes van die bos."

Die "ape-masker" waarvan Opperman hier skryf, herinner aan Leroux wat na homself verwys as "Aap van God". Hy dra dus die masker van kennis en verligting, na aanleiding van die simboliek wat met die aap geassosieer word. Die skrywer is hier juis die "Scriba van Egipte". Dit verwys weereens terug na die simboliek van die aap wat, soos reeds bespreek in hoofstuk 3.2, volgens die

Egiptiese geloof die leser is van die skaal wat die menslike siel weeg teen 'n veer. Die aap kry hier dan 'n byna Hermes-agtige kwaliteit.

Die skrywer vereenselwig hom ook in die gedig volkome met sy stof. Hy is deur sy digkuns een oomblik Potifar se vrou en die volgende oomblik, Josef. Hy is soms 'n duiwel en soms 'n god wat na beide die positiewe en negatiewe konnotasies van die masker verwys. Deur die gedig, kan hy hom vereenselwig met beide die Wit Nar en die Swart Nar. Met die masker van sy kuns as beskerming, swaai hy as "aap van God" "aan liaan na dieptes van die bos", met ander woorde, die onbewuste binne. Dit is alleenlik deur die digkuns wat hy hierdie primordiale wêreld kan binnetree, maar hou deur middel van sy skryfkuns hierdie chaos in toom en sorg dat dit hom nie vernietig nie.

Weereens word beide die digter en sy kuns volkome die Hermafrodiet en is hy "met iedereen se lot" vereenselwig. Daar is ook in die gedig 'n erotiese element teenwoordig. Potifar se vrou se japon is "nalatig los" en Josef is verwar deur "daardie dy en skemerende lies". Die erotiese sluit aan by die idee van die primordiale chaos. Dit is 'n element van die primitiewe chaos, teenoor die orde van die intellek. Josef wil van hierdie chaos wegvlug, maar die digter, agter die masker van sy kuns, kan "wellustig" die dieptes van die bos betree.

Deur die skryfkuns, streef die digter of skrywer na die sintese van teenoorgesteldes, die Wit Nar en die Swart Nar. Sy skryfproses word 'n proses van individuasie wat, soos reeds vroeër beskryf is, gelyk gestel kan word aan die alchemistiese proses. Die skryfproses word dus 'n suiweringsproses, 'n skeiding, oplossing en distillasie van die primordiale chaos. Opperman se

gedig, "Toorklip", ook uit *Engel uit die Klip*, stel die digter voor as 'n Midas wat deur sy woorde die vaste met die vloeibare moet verbind en in goud verander:

TOORKLIP

Ek sien myself as seun weer - onbewus
in spel 'n middeleeuse alchemis
wat langs Bloukrans kristalle en agaat
optel, of korreltjies permanganaat
in bottels water drup sodat dit pers
oopsliep, of hoe ek snags 'n stukkie kers
aansteek en kyk dan of die blousalmander
in die goue glans sy kleur verander.

As man moes ek bewuster in die stad
my spel toe op 'n ander vlak hervat:
oor die vallei lê sleepsels van my trokke
wat steenkool, erts en bloekomblokke
bring; en met tabberds in 'n winkelraam,
ranonkels, vye, 'n vrou se liggaam,
weet ek dat alles onder midas-hande
van die mens in goud verander.

"Voor My hang lug en aardbol, 'n retort
waar jul teen wil en dank gesuiwer word:
swart bruin en wit, elke element
wat glansloos skuil onder My firmament.
En ook het Ek my gees omsluit met stof
dat ieder: kwik, piniet of dowwe
erts op wie my Seun as Godsteen straal,
verander word in edele metaal."

Maar ék verlos die mens en hierdie land
volgens 'n ander alchemistiese verband
tussen ons duister gees en U, o God,
as ek patrone skep van myn en krot,
van kiepersol, swart trossies nastergal
en kwarteltjies wat dans - so die heelal
met mens, agaat en boomsalmander
deur die toorklip van die woord verander.

As kunstenaar verseenselwig hy homself weereens met alles. Hy sien homself weer hoe hy as seun gespeel het dat hy 'n middeleeuse alchemis is. Maar, in die laaste versreël, gebruik die skrywer "'n ander alchemistiese verband" om sintese te bereik. Hy streef na 'n verband tussen die mens se "duister gees" en God. Hy wil dus die primordiale chaos van die menslike siel tem met die Goddelike suiwerheid en orde.

Deur 'n skeppingsproses van "patrone" streef hy hierdie sintese na. Hierdie "patrone" word dan ook die mite wat die skrywer skep. Deur simbole soos die kieppersol, nastergal en kwarteltjies wil hy die mite herskep en deur sintese, lewendig hou. Dit is eindelijk deur die "toorklip van die woord" wat hierdie sintese volkome bereik word en die mite herskep word. As digter is hy volkome met die heelal vereenselwig en word sy posisie as hermafrodiet, weereens verstewig.

Soos reeds gesien, is die dood of die apokalips telkens nodig om die swart nulpunt te bereik, waaruit die nuwe mite - die lig en die lewe - gebore kan word. Die hermafroditiese aard van die skrywer, sowel as die teks, word nog verder geneem deurdat die teks beide die apokalips, sowel as die nuwe mite in hom bevat. As voorbeeld van hoe hierdie nuwe mite deur die teks ontstaan, na die vernietigende apokalips, verwys ek na Opperman se gedig "Paddas", uit sy bundel, *Blom en Baaierd.*

PADDAS

As die waters uit die hemel sak
oor blaar, sambreel en dak,
begin diep deur die reën ontroer
in alle plasse
en moerasse
ons, die tortels van die modder, koer.

Ons voel opnuut Sy gees
soos in die begin uitsweef,
en uit die eerste modders opgewek,
hervat ons klein, onwys,
terwyl ons skel of prys
die onvoltooide groot gesprek.

Die eerste helderhede wyk
en alles word bedek met slyk.
Tussen biesies van stede uit
deur die lang nagwaak
terwyl die ander slaap,
ryg ons die stringe liggies van die kuit.

Ons mik nog na 'n mot
dan hoor ons die bevel van God:
"Spring uit elke sloot en kreupelbos
in kombuis, in room,
in elke bed, en elke droom
tot Farao My gevange volk verlos."

Ons wat uit die slym
berg en ster berym,
roep oor die borreling van die moeras
deur die eeue in ons sange,
toesang en teensange
op Hom die groot hosannas.

Na die apokaliptiese vloedwaters, is die mite tot niet. Die "swart nulpunt" is bereik en die nuwe mite moet geskep word. Die digter moet uit hierdie primordiale chaos van die "moerasse" die mite herskep. Die digter word die "tortel van die modder" wat hierdie chaos tot suiwerheid moet "koer". Weereens moet die digter hierdie primordiale chaos konfronteer en dit dan daardeur tem.

Deur die skep van die nuwe mite deur middel van sy kuns, sal die digter die "gevange volk verlos" en hulle weer sin gee vir die lewe. Die kuns word dan 'n Goddelike taak om die orde te herstel en die "berg en ster" uit die "Slym" van die primordiale te "berym" of te verlos. Deur die mite, moet die onkenbare van die "berg en ster" dus gevind word. Die digter moet egter steeds sy afstand

behou om sodoende nie self deur die apokalips, binne die kunswerk, vernietig te word nie. Die kuns word die masker wat hom teen hierdie apokalips beskerm. Hy kan homself egter nooit van die "tweespalt" of van God losmaak nie.

Net soos die Swart Nar in die hart van alle skrywers moet bly leef, is die digter 'n tortel van die modder. Hy moet daardie primordiale element binne hom hê, sodat hy daardeur die chaos kan tem. Weereens moet die kunstenaar hom ook met alles vereenselwig, sodat hy "in kombuis, in room, in elke bed, in elke droom", die nuwe mite kan skep. Hierdie vereenselwiging, kan weereens egter net plaasvind deur die mite. Hy moet volkome die hermafrodiet wees, sodat hy in "alle plasse en moerasse" die volk kan verlos en na die apokalips die nuwe mite kan skep.

* * *

4.4 *Het Uur U*

Marthinus Nijhof se gedig, *Het Uur U*, is nog 'n voorbeeld van hoe die mens nie kan bestaan sonder 'n lewende mite nie. Die gedig fokus op 'n fraksie van 'n dag wanneer 'n vreemde man in die straat af loop. Dit is asof tyd stilstaan in hierdie gedig en 'n enkele moment uit 'n dag word beskryf. Die straat is die toonbeeld van die sogenaamde "gegoede burgery", welaf, met alles wat benodig word, maar die vraag ontstaan: wat is die sin van die bestaan?

Dit is 'n stil somersdag. Daar is 'n doodse stilte wat oor die straat hang, behalwe vir 'n groepie kinders wat op 'n stoep speel, maar hulle teenwoordigheid "maakte integendeel, dat die straat nog verlatener schein". Die stilte in die straat is opvallend, die "volstreekte geluidloosheid", maar wat vir die verteller nog vreemder is, is 'n man wat om die hoek verskyn. Soos hy verder stap, is dit asof die stilte nog intenser raak.

Die man is so vreemd, dat hy beskryf word as Hermes wat neergedaal het van sy bergtop en "gewoon lopend, met skoene aan", op hierdie straat verskyn. Die titel van die gedig, *Het Uur U*, dui op die militêre terme uit die Tweede Wêreld Oorlog, wat die oomblik net voor die aanval aangedui het. Die gedig word dan "het uur u" of soos dit in Engels genoem word, die "Zero Hour". Ek wil dan graag hierdie "Zero Hour" of "Het Uur U", gelykstel aan die "Swart Nulpunt", die dood na die apokalips, na die vernietiging van die mite.

Die man wat met Hermes vergelyk word, kan dan gelykgestel word aan die skrywer. Hy neem weereens hier al die eienskappe van Hermes aan en bring die bo-wêreld en die onder-wêreld bymekaar. Net soos Leroux se knolskrywer, neem Nijhof en die man beide al drie die fasette van Hermes aan. As vakman, is hy weereens die beskermer van die skryfkuns. As die "Trismegistus" of die Magus, is hy die towenaar. Hierdie aspek van die man as die towenaar kom sterk na vore deur die mense se reaksie op hom, asook die eienaardige gebeure sodra hy verskyn. Skielik kan hulle deur die doodse stilte, dinge hoor wat hulle nog nooit voorheen gehoor het nie: "Die stilte die dan ontstaat/ is een stilte, niet slechts naar de vorm/ een stilte voor de storm,/ maar een stilte van het soort/ waar dingen in worden gehoord/ die nog nimmer het oor vernam." Skielik kan die gesuis van die gas deur die pype onder die huis gehoor word, ook die water wat onder die straat vloei. Selfs die "vonkende zoemertoon" van die elektriese draad "naar radio en telefoon".

Soos die man in die straat af beweeg, is daar 'n groeiende gevoel van onheil. Die mense sit hom en betrag deur die vensters, agter kantgordyne, maar dit is asof die geboue self kyk: "elk raam was oog,/ was toegeschoven lid/ voor het oog van een uil die zit/ te spieden op zijn tak." Die verwysing na die uil beklemtoon hier die onheilsgevoel en versterk ook die man se posisie as Hermes Psychopompus, die derde faset van Hermes. Dit is hier asof hy die begeleier na die onderwêreld is. Op simboliese vlak, verteenwoordig die uil nie net onheil of die dood nie, maar kan ook die verlosser verteenwoordig en kry byna 'n Christus-funksie wat die donkerte moet binnegaan om die mens se siel te red van die hel. Hy is ook simbolies van wysheid en is heilig vir die Muses wat die kuns skep.

Die sentrale deel van hierdie gedig is egter die beskrywing van die drie mense wat alle sin in die lewe verloor het, as gevolg van die dood van die mite. Hy beskryf drie mense wat hulle ideale uit die oog verloor het en uiteindelik 'n stabiele lewe gekies het wat meer materiële sekerheid gebied het. In die proses, het die mite egter tot niet gegaan en is hulle agtergelaat met 'n totale gevoel van sinloosheid en verlatenheid.

Eerstens beskryf hy die huisdokter, wat 'n lewe as navorser opgegee het, omdat hy nie daarvan kon lewe nie. Sy lewe as huisdokter is egter leeg en sinloos. Maar skielik, op "het uur u", bring die "wilde muziek" hom "terug in een stille kliniek". Hy sien homself daar staan in sy wit jas met handskoene aan en in die kas "spraken dingen van glazuur,/ email, glas en metaal,/ een tintelende taal". Alles om hom kry lewe en dis 'n "tintelende taal/ van een achter alles kwaad/ verrijzende dageraad". Hy het die swart nulpunt in sy lewe bereik, sy "Zero hour" en na hierdie apokaliptiese "het uur u", bring Usjas aan hom die nuwe lig, die sonsopkoms wat die donkerte in sy lewe verdryf, die "verrijzende dageraad". En, daarmee saam, ook die nuwe mite.

Die tweede persoon wat sy "Zero Hour" bereik, is die regter wat homself skielik sonder ampsgewaad sien, sy eie skuld beken en sodoende die mite weer lewend maak. Die derde persoon is die "dame die niemand kent". Sy sien haarself naak, soos Diana, in 'n woud staan. Diana is die godin van die woud. Sy het die Griekse naam, Hecate, wat beteken, "Die een wat van 'n afstand af slaag". As Hecate, is sy die swart godin van toorkrag en die dood.

Die vrou sien 'n bok wat by die water kniel. Die bok is simbolies vir herlewing, asook op Christelike vlak, die koms na die fontein van die lewe, en die dors na die waters van waarheid. Sy kniel saam met die bok en "haar hand beefde, haar oog blonk/ nu zij levend water dronk". As sy

van die "lewenswater" drink, word die mite, ook in haar, weer lewendig en word sy die Hermafrodiet wat beide die Swart godin is, maar ook van die "lewenswater" gedrink het. Sy het beide die Wit Nar en die Swart Nar binne haarself.

Die volgende vers is die absolute oomblik van selfaanskouing, die persoonlike, apokaliptiese

"Zero Hour", waaruit die nuwe mite moet ontstaan:

Zo zag iedereen wat,
de één dit, de ander dat.
Maar het puur geluk dat men mocht
smaken: één ademtocht
duurde het, en werd verstoord.
Men was, als 't ware, aan boord
van een opgegeven schip,
waar men de verdwijnende stip
naoogt der reddingsboot:
zo hoog stijgt dan de nood
dat men, naar geloof gebiedt,
olie in de golven giet:
één ondeelbaar moment
treedt rust in, rust ongekend:
het schip ligt roerloos recht:
maar reeds rolt over de plecht
een zware golf, olie-vermengd,
en hetgeen voor de zee was bestemd
komt in 't vuur, ontploft, en het wrak
vol bezoedeld zeewater zakt
als een baggergevulde praam.
Zo zakte, achter elk raam,
in de spiegelgladde vloed
een mens zijn beeld tegemoet,
zijn eigen ontredderd beeld.

In hierdie vers, neem die apokaliptiese beelde van water en vuur oor. Elke mens in die straat beleef sy eie apokalips op 'n ander manier. Daar word olie op die water gegiet om die storm te besweer en die hartstogte te kalmeer, maar dis te laat, "het uur u" het reeds aangebreek. Die golwe groei aan en neem geheel en al oor, totdat die olie-vermengde water oorspoel tot in die

vuur en lei tot die uiteindelijke, apokaliptiese ontploffing. Net soos die wrak van die boot dan vol modder in die seewater in wegsak, so sak elke figuur agter elke venster, in die "spiegelgladde vloed" van hul weerkaatsings teen die glas, "een mens zijn beeld tegemoet, zijn eigen ontredderd beeld".

Die mense het die modder van hul eie onbewustes gesien en is in die spieëlbeeld van die weerkaatsing aan hul eie psiges blootgestel. Hierdie konfrontasie laat hulle "ontredderd" agter, maar dit laat hulle toe om soos die kameel in Matheus 19:24, nie die koninkryk van die hemel binne te gaan nie, maar die eie psige.

Eindelik loop die vreemdeling by die kinders verby. Die kinders word hier simbolies van die onskuld en die wetensangs wat kom met die verloor van die onskuld. Die kinders is glad nie bang vir die man nie. Hulle begin om 'n speletjie te speel wat hulle "schaduwlopen" noem, wat weereens die idee van die skadufiguur bybring. As die primordiale losgelaat word, word die onskuld verwoes, maar die kinders is nog totaal onbevrees en die skadu van die onbewuste neem nie oor nie: "Onvervaard/ sloegen zij de ogen op/ en namen de vreemdeling op/ die stil was blijven staan."

Ten slotte keer alle normale geluide opeens weer terug. Die vreemdeling loop, net so gou as wat hy verskyn het, om die hoek en verdwyn. Die mite is egter net vir 'n paar herskep, maar totale integrasie ontbreek wel nog. Daar is nie 'n enkele boom in die straat nie: "Alleen in die bomen niet./ Neen, niet in de bomen, want/ die waren nog niet geplant." Die boom is simbolies vir die lewe, asook onsterflikheid. Die boom bring ook deur middel van sy vorm, die bo- en die onderwêreld byeen. Die wortels is in kontak met die onder-wêreld, en die takke met die bo-

wêreld. Vir Jung is die boom ook volkome die Hermafrodiet. Sonder bome, is totale integrasie nie moontlik nie en uiteindelik is dit net vir die dokter, die regter en die vrou wat die mite weer lewendig word. Ook die kinders beleef nog deur hul onskuld, die lewende mite. Dit is dan alleenlik deur die kuns dat die mens die "Zero Hour" of "Het Uur U" kan bereik. Weereens word die kuns en die kunstenaar volkome die Hermafrodiet.

University of Cape Town

4.5 Die Apokalips

Deur die voorbeeld van *Het Uur U*, is dit duidelik dat die apokalips sentraal is tot die skepping, of nuutskepping van die mite. Die kuns word dan as't ware 'n apokaliptiese ervaring of gebeurtenis en die skrywer as Hermafrodiet moet eers hierdie apokalips beleef om skepping te bewerkstellig. Soos gesien na aanleiding van die apokaliptiese vure in *Na'va*, is dit uit die swartgebrande stoppellande, wat daar weer nuwe lewe voortgebring word.

As voorbeeld van hoe die apokaliptiese lei tot die kunsskepping, verwys ek na DJ Opperman se gedig, "Dennebol" uit die bundel, *Dalosse*. Dit handel oor die begrawing van die stad Pompeji na die uitbarsting van die berg Vesuvius. Deur die apokaliptiese gebeurtenis van die vulkaniese uitbarsting word, paradoksaal, 'n kunswerk geskep. Die grusaamheid van hierdie gebeure van duisende jare gelede, word voorgestel as skoonheid, iets besienswaardig.

Die gedig open met die byna banale vraag, "Waar is die bese stad gekrap uit die ashoop?" In die volgende sin, word die leser as toeris aan die voet van Vesuvius geplaas ("Ons glasdakbus glip toetelend na die hotel"). Alles word aanvanklik gebanaliseer - foto's van die artefakte van Pompeji, word beskryf as "pomofoto's".

Die toneel van die stad, laat die spreker terugdink aan 'n toneel uit sy "jongmansjare". Sy pa het 'n skildery gemaak van 'n steenkoolmyn wat ontplof. Hy beskryf die bol swart as wat na die ontploffing in die lug in verrys as "'n fontein of 'n verkoolde kiepersol". Die as en vlam simboliseer die dood en die apokalips en word teenoor die fontein geplaas wat hier weereens

simbolies is van die lewe en word geassosieer met die lewegewende en suiwerende water. Die boom of die kiepersol, is ook simbolies van die lewe (soos gesien aan die einde van *Het Uur U*). Uit hierdie verwoestende ontploffing, sien die pa "Skepper én skepping. Mooi!" Die apokaliptiese ontploffing genereer die kunswerk, maar die spreker kan in sy jeug nie die skoonheid deur hierdie verwoesting sien nie en hou "moedswillig vol" dat dit te vergesog is.

Die pa lees dan aan die seun 'n brief van Plinius oor Pompeji voor. 'n Dekadente beeld word geskep van 'n ontspanne middag, geolie langs die swembad in die son. Die uitbarsting van die berg, word beskryf as die takke van "'n platkopdenneboom". Die berg is die stam en die as, klippe en vlamme vorm die "skurwe takke". Weereens word die verwoestende, apokaliptiese beeld van die vlamme, teenoor die lewegewende beeld van die boom geplaas. Die dennebol wat die voortplanting van die boom verseker en dus lewegewend is, word hier verwoestende, "brandende klippe". Die dennebol is die dualistiese beeld van dood en herlewing.

In die verdere beskrywing van die ramp, word die lewe en die dood gedurig saamgeplaas. Alles word bedek deur die "asreën", wat weereens die vuur en die lewegewende water bymekaarbring. Die water maak skepping en groei moontlik, maar terselfdertyd, is water ook simbolies van die oer-chaos. Die as verteenwoordig die apokaliptiese vuur, maar paradoksaal, kan niks sonder vuur leef nie. Die woord, en dus die kuns, word volkome die Hermafrodiet.

Verder word die "lapilli-korrels", die klip fragmente wat uit die vulkaan uitgeskiet word, beskryf as "warm eiers". Eiers is die lewegewende faktor. Op simboliese vlak verteenwoordig hulle ook onsterflikheid, wat dan ook die dualiteit uitbou. Die eiers is beide lewegewend, maar terselfdertyd, warm lapilli korrels wat die dood gaan veroorsaak. Die teks word dan as't ware lapilli-eiers - die

kuns is skeppend en lewendig, maar binne hierdie "eier", sit ook die apokalips wat enige oomblik totale vernietiging tot gevolg kan hê.

Die totale vernietiging van die apokalips is volkome, as die son "agter die klippereën en rook verdwyn" en 'n "dreunende duister" oor alles toesak. Die positiewe, skeppende mag van die son is nou vervang met totale duisternis en in vers sewe, word die vraag gevra: "Is dit die oopskeur van die nag der nagte/ wat nou die ganse mensdom én die gode tref?" Die apokaliptiese ure van die Bybelse Openbaring word opgeroep en in die donker is daar die "gekerm en gesnik". Tog, word daar saam met die gekerm ook liedere aangehef, 'n byna hoopvolle beeld. Eindelik breek daar tog 'n "flou lig" deur die wolke en weereens word ons herinner aan Usjas wat saam met die daeraad kom en die donkerte verdryf. Alles staan in die "wit dons van die dood", maar die "flou lig", belowe tog nuwe lewe na die apokalips. Weer word die dualiteit van die beeld uitgebou deur die assosiasie van dons met babas, kuikens en nuwe lewe.

In die agste vers, is ons as leser skielik weer deel van die toergroep. 'n Inventaris word gegee van al die artefakte wat in Pompeji gevind is en nou agter glas staan. Lewegewende items soos brood, vrugte, falli en selfs 'n swanger vrou is vir ewig gestol deur die apokaliptiese vulkaan. So ook word alles deur die poësie of die kuns gestol. Die ontstaan van die skeppingsproses deur die verwoesting, word so ook hier beklemtoon.

In vers tien, word Pompeji beskryf: "Dit was 'n hawestad". 'n Dekadente beeld word opgeroep deur die verwysing na Venus en Bacchus. Venus was die godin van liefde en skoonheid en word met die Griekse Aphrodite geassosieer. Bacchus is die Romeinse eweknie van die Griekse

Dionusos. Hy is die dekadente god van wyn en die groeikrag van die natuur en hou geselskap met saters, die verpersoonliking van wellustigheid.

Die seksuele en erotiese word uitgewys en deur die toergids amper gebanaliseer. Alles word 'n metafoor vir voortplanting en beskerming, maar dit is gestol deur die vulkaan en die kuns - "verf, legwerk of marmor", sowel as die gedig self. Volgens Henning Snyman in *Teodoliet*, dui die paring van die sater en die bok, mitologies op seksuele onvermoë²⁶. Hierdie dekadente beelde bou weereens geheel en al die Hermafroditiese aard uit, in die sin dat daar nooit lewe verwek sal word deur die fallusse, saters, hartstogte en die "maniere om te paar" nie. Hulle bly verewig in hul vrugbaarheid onvrugbaar.

Vers elf roep die assosiasie met Sodom en Gomora op, wat as gevolg van sonde en onsedelikheid deur 'n apokaliptiese vuur vernietig is. Die spreker wonder of die "kulti van die kloot en skoot", so afskuwelik was dat dit gely het tot totale vernietiging. Maar, dit is nie totaal vernietig nie en leef, soos vers twaalf aandui, voort deur die stolling van die kuns en die stad self:

Nou sal die oë van die waghond ewig staar,
grondwaarts, terwyl sy pote stuiptrek teen die lug,
dié sater, bok, dié mans en vrouens ewig paar,
die swanger vrou probeer om van die dood te vlug;
haar kind bly in sy groei nou ewig ongebaar,
die werksman het gaan eet, keer van sy huis nooit terug,
en die seun sal deur die eeue almal wakker raas
soos hy ewig oefen om 'n beuel te blaas.

²⁶ Henning Snyman, 1987:51

In die tweedelaaste strofe word die geskiedenis van Hiroshima en die atoombom opgeroep, deur die beeld van "atome stoel uit die atol". Hierdie beeld maak die gedig oer-menslik en beklemtoon die idee dat elke mens onderhewig is aan die apokalips. Elke mens het 'n atoombom binne homself wat wag om te ontplof. Die "ontploffing" van 'n enkele gedig stol 'n hele lewe:

Ons stap hotelwaarts, bewus van daardie vuur
wat deur verslingerde stuifmeel en dennebol
meteens binne 'n apokaliptiese uur
'n waghond, swanger vrou, 'n hele stad kan stol.

In die laaste twee reëls van die gedig, herken die seun dat sy vader reg was - kuns kom wel uit verwoesting en elke kunswerk word voorafgegaan deur die apokalips:

Ek gee aan hom wat rus nou in die doderyk,
volkome wat die kiepersol betref, gelyk.

* * *

D J Opperman het as skrywer self die "swart nulpunt" bereik. Op outobiografiese vlak, is hy byna dood aan lewerversaking en sy bundel, *Komas uit 'n Bamboesstok*, is uit hierdie ervaring gebore. Die bundel word 'n testament van sy afdaal na die "absolute zero" en sy "mirakelagtige terugkeer", daarna. Die skrywer is byna oorgeneem deur die apokaliptiese chaos, maar moet na sy siektetoestand, die orde deur sy skryfwerk herstel. Hy moet weereens die masker van sy kunsgebruik om hom teen hierdie oer-magte van die chaos te beskerm. Die gedig, "Bontekoe", illustreer hierdie "wedergeboorte" van die digter na die apokaliptiese "water, vuur, woestyn en hongersnood", wat hy moes deurmaak.

"Bontekoe", is 'n parodie op die Nederlandse teks, *De Scheepsjongens van Bontekoe*, deur Johan Fabricius. Parodie as stylfiguur, bevat 'n element van selfrefleksie wat terugwerk op die outeur, asook die oer-tekst, of bron, waarop die parodie gebaseer is. Aangesien *Komas uit 'n Bamboesstok*, handel oor Opperman se herstel, word die outobiografiese element sentraal tot die begrip van die bundel as geheel en word die biografiese element ook oer-tekst. Die bundel as geheel, word ook 'n terugblik op sy oeuvre en word ook geïntegreer as oer-tekst.

Linda Hutcheon beskryf parodie in *A Theory of Parody*, as "Repetition with critical distance"²⁷. Met hierdie "kritiese afstand", is dit dus vir Opperman moontlik om nie alleen die oer-tekst van Fabricius te parodieer nie, maar ook sy hele oeuvre, sowel as sy lewe. Dit is deur die parodie, of Narcissistiese terugblik, dat Opperman herlewing vind na die apokaliptiese vernietiging van sy siektetoestand.

²⁷ Hutcheon, 1985:6

Die gedig begin met die apokaliptiese "vlam vat" van die vate op die skip van Willem Ijsbrantsz Bontekoe. Dit begin "teen kerslig met die dop", wat wys op Opperman se alkoholisme. Die vate vol brandewyn, slaan aan die brand en deur hierdie vlamme, word die spreker, Bontekoe (alias Opperman), "nader geskiet aan God". Dit word vir hom die apokaliptiese oomblik, waardeur hy sy "Zero Hour", sy "Swart nulpunt", bereik.

Die tweede strofe beeld geheel en al die apokaliptiese hellebeeld uit, van die skip in ligtelaaie, met "kase, mensekoppe" en dies meer, wat om die brandende skip ronddryf. Die water om die boot, word "kookwater", omring deur "swaardvisse" en "blouvinhaaie", vernietigingssimbole wat die apokaliptiese beeld beklemtoon.

In die derde strofe, word die chaos van die vorige twee strofes, teengegaan deur die eenvoudige, byna religieuse beeld van brood en water. Deur die eenvoud van die woord, word die voorafgaande apokalips tot orde gebring. Weereens keer ons terug na die biografiese aspek van Opperman se siektetoestand, met "Elkeen drink sy eie water". As gevolg van sy lewerversaking, het sy niere ook ingegee, wat hom as mens, nader aan die nulpunt gebring het.

Die apokaliptiese beelde word ook weer begelei deur 'n ge-"fluister sangs" en 'n ge-"murmereer". Die totale vernietiging van die apokalips is nou byna voltooi, maar dan, "skielik uit die mis en tropereën/ skreeu om ons 'n duisend meeue". Net soos die duif wat die hoopvolle olyftakkie aan Noag in sy ark gebring het, so bring die meeue hier ook hoop op verlossing en nuwe lewe.

In die finale strofe, word Opperman byna 'n Christusfiguur: "...die seun! Ek beloof/ as daar geen uitkoms is, my eie lyf." Hy moet self afdal tot hierdie swart nulpunt, om uit hierdie verwoesting

dan weer die kuns te kan skep en deur die kuns, die herlewing. Voordat hy finaal deur die apokalips vernietig word, "breek 'n boog gevlerkte vis" uit die water en word hy verlos van die dood. Die gedig of die kuns word as't ware die "boog gevlerkte vis", wat die uiteindelijke redding is. Ons word weer daaraan herinner dat elke mens die apokalips binne hom saamdra, die atombom wat wag om te ontplof. Dit is dan juis uit hierdie persoonlike verwoesting, waaruit die nuwe lewe, die kuns moet kom.

University of Cape Town

Hoofstuk 5

Samevatting

Opsommend, keer ek terug na Hennie Aucamp. Deur sy verhaal, "Vaslav in die sneeu: 'n collage", word al die elemente van hierdie studie, byeengebring. Die Narcissistiese dualiteit, totale vereenselwiging met die stof, sowel as die kunstenaar as volkome Hermafrodiet, word saamgevat in die karakter van Vaslav Nijinski.

Die verhaal kom, soos "Vir vier stemme", ook uit Aucamp se bundel, *Volmink*. Die aspek van dualiteit word reeds in die titel van die bundel self, belig. Die idee van volmaaktheid en verminking, word in die woord, "volmink" saamgevat. Dit is die verhaal oor 'n kunstenaar, die balletdanser, Vaslav Nijinski, wat nie die dualiteite van sy eie psige tot sinvolle sintese kon bring nie.

Reeds in die titel van die verhaal, word ons aan 'n gebroke prentjie voorgestel. Dit is soos die titel van 'n skildery en die konsep van "'n collage", is reeds gebroke en nie 'n vaste vorm nie. Die struktuur van die verhaal self, is ook "'n collage" en bied nie aan die leser 'n geïntegreerde beeld nie. Die verhaal begin as 'n dagboekinskrywing deur Vaslav Nijinski self, maar word 'n samestelling, 'n collage van woorde, style en selfs 'n foto, wat uiteindelik die verhaal vorm. Ballet,

as kunsvorm, word oorheersend in die verhaal en word simbolies vir die skep van kuns en die rol van die kunstenaar self.

Die verhaal open met die woorde, "*Ek is God se nar*", wat Nijnski onmiddellik plaas as die groot clown, die harlekyn, en die sintese tussen die Wit Nar en die Swart Nar oproep. Die vraag wat dan onmiddellik daarna gestel word, keer terug na die dualiteit wat in die titel van die boek belig word, *Volmink*: "(Het jy dan nie geweet nie, Vaslav, vorste het eunugs en dwerge nodig om aan eie volmaaktheid te ontkom?)"²⁸. Dit illustreer weereens die sintese waarna gestreef word in die samekoms van die Wit Nar en die Swart Nar. Die eunug is die hermafrodiet, die man sonder seksuele drange, wat nie kan voortplant nie en soos reeds gesien in verband met Leroux, is die dwergsimbool van ambivalente betekenis. Hulle bied dus die balans, die "verminking" teenoor die totale "volmaaktheid".

Die beskrywing van hoe hy in sy dagboek skryf, bring die disintegrasie van die mens na vore, die disintegrasie van sy siel. Sy geestelike versteuring en leegheid binne homself, word uitgebeeld deur sy vrees vir die leë bladsye van sy dagboek. Vir hom het die mite verlore geraak en uiteindelik gely tot die verval van sy gees: "*Mense dink ek gaan mal word en my rede verloor. Nietzsche het sy rede verloor want hy het te baie gedink.*"²⁹ Soos in die vorige hoofstuk gesien, ly hierdie "verloor van die mite", tot die gevoel van leegheid en totale verlatenheid, soos ook hier te sien is in Nijnski.

²⁸ Aucamp, 1981:33

²⁹ Aucamp, 1981:33

Vaslav Nijinski word volkome die simbool van dualiteit, hy word volkome die Hermafrodiet. Sy lewe is "'n collage", maar hy kan die reeks dualiteite binne homself nie beheer en tot sinvolle sintese bring nie. Hierdie gebroke vorm moet 'n bindende faktor hê, maar kan nie deur Nijinski gevind word nie. Die paradokse binne die mens self, word telkens in die verhaal verstewig. Die feit dat hy die sneeu begeer, beklemtoon ook hierdie dualiteit.

Op simboliese vlak, is sneeu self volkome 'n paradoks. Dit simboliseer beide die lewe en die dood. Dit is blindheid en geestelike kilheid, sowel as herlewing. Dit is ook reinheid of kuisheid, maar terselfdertyd onvermoë of impotensie. Die Hermafroditiese kwaliteit van sneeu, beklemtoon ook Nijinski as Hermafrodiet: "Hy begeer die sneeu; beskerming en vergetelheid." As Hermafodiet en kunstenaar, is hy ten volle met alles vereenselwig: "(En die sneeu val uit die plafon, op Petroesjka en die skare; op die markvrouens en op die ou man met sy bloedrooi sprokiesbaard wat soos 'n varing oor die balkon hang, en die grond raak, tot vermaak van die kwajongens.)"³⁰

Hy is ook volkome die Narcissus: "En dikwels verlate of gevange: 'n omhelsing in eie arms; arms om 'n semellyf, om dié lyf te beskerm, voor die semels uitloop, soos sand uit 'n uurglas."³¹ Hy is egter in sy eie, Narcissitiese omhelsing vasgevang en kan dit nie ontsnap nie. As hy homself in "Petroesjka en Tyl Uilspieël; sater, slaaf en hanswors" sien, begin die semels uitloop. Hy word die danser van sirkels, die nimmereindigende uitreik na die begin. Deur die waansin, is hy gevange in sy eie lyf, die sirkel waaruit hy nie kan ontsnap nie. Sy dood word beskryf as 'n "verlossing". Die chaos van sy onbewuste het naderhand geheel en al die orde van sy bestaan oorgeneem en dit was

³⁰ Aucamp, 1981:33

³¹ Aucamp, 1981:34

eers toe hy die "swart nulpunt" bereik het, die "Zero Hour" van die dood, dat dit verlossing gebring het.

Colin Wilson, van "let wel, *The Outsider*", word teenstrydig met hierdie "verlossing", aangehaal: "'Sanity lay in creation.'" ³². Vir Nijnski, het sy skepping, sy kuns, nie vir hom verlossing gebring nie. Hy het die "swart nulpunt", ongelukkig nie deur sy kuns bereik en daardeur herlewing gevind nie, maar deur homself, wat gelei het tot sy vernietiging. Dit beklemtoon ook weereens die dualistiese aard van kuns self - dit bevat beide die skoonheid en verwoesting, die apokalips, sowel as die herlewing en in Nijnski se geval, het sy kuns hom vernietig.

Soos die chaos van sy onbewuste begin oorneem het, so het Nijnski ook die sintese van sy wese begin verloor: "Die voortekens van onthechting was al daar op nege-en-twintig."³³ Hierdie "onthechting", kyk dan weer terug op Van Halsema se idee van dekadensie in verband met "etiese beleving" en dat die kunstenaar op die ou end ly "in en aan deze ontbonden werkelykheid".³⁴ Nijnski se lewe word ook verder beskryf as "melodrama", "want die lewe self steur hom weinig aan goeie smaak"³⁵.

Die grense tussen werklikheid en fiksie binne sy lewe het op die ou end vervaag en het hierdie "ontbonden werkelykheid", geword. As kunstenaar was hy ten volle met sy kuns, sy stof, vereenselwig, maar "Ek kyk na 'n foto van Vaslav en sidder, want ek weet nie of Vaslav Petroesjka speel of vanuit sy eie gevangenskap probeer ontsnap nie."³⁶ Hy was as kunstenaar volkome die

³² Aucamp, 1981:35

³³ Aucamp, 1981:35

³⁴ Verwys na Hoofstuk 2.2

³⁵ Aucamp, 1981:35

³⁶ Aucamp, 1981:35

"professionele waarnemer", maar het nie distansie gehad nie. Hy was onlosmaakbaar vasgevang in die tweespalt met sy kuns, wat uiteindelik gelei het tot sy totale vernietiging.

Hy het al hoe meer in die self ingekeer, al hoe meer vasgevang in die Narcissistiese selfomhelsing. Hierdie voltooiing, of sluiting van die sirkel het egter nie gelei tot integrasie of sintese nie en "die liggaam is nie meer 'n ontsnaproete vir die siel nie: dit bondel saam om die siel te bevat"³⁷. Sonder 'n ontsnaproete, lei hierdie sluiting van die sirkel, soos in Georgie, tot totale vernietiging. Die paradoks was, dat hy nooit homself kon wees nie, omdat hy in die self gevange was.

As choreograaf kon hy ook nie die distansie van sy kuns handhaaf nie. In 'n beskrywing van "'n ballet oor seksualiteit", wat hy in 1918 bedink het, is hy totaal vereenselwig met sy karakters, "en Vaslav het al die rolle gedans". Sy eie persoonlikheid word opgeneem deur die karakters en hy word die perfekte Hermafrodiet: "En hy het volledig vrou geword". Hierdie Hermafroditiese aard van die kuns en die kunstenaar, word beklemtoon as hy die paradoks van die liefde aan sy vrou uitwys: "Ek wil die skoonheid van die liefde wys, én sy vernietigende mag."³⁸ Ook hier word beide die skoonheid en die vernietigende mag van die kuns belig, die apokalips en die herlewing.

Die totale afbreek en geestelike disintegrasie word beklemtoon deur sy laaste, openbare optrede. Selfs die geleentheid word beskryf as "'n toingrige gala" en die patos word totaal uitgebou in die beskrywing van sy uiteindelijke verskyning: "Met pienk balletskoene, en met 'n swart kleefbroek

³⁷ Aucamp, 1981:37

³⁸ Aucamp, 1981:37

en wit hempie, het hy verskyn; en Rubenstein onthou dat hy nog treuriger gelyk het as in *Petroesjka*.³⁹

Hy het nog een keer aan 'n groepie bekendes opgetree, maar "Die aand het 'n demonstrasie geword van die noue verwantskap, die simbiose selfs, tussen waansin en genialiteit"⁴⁰. Sy disintegrasie was nou besig om sy hele wese oor te neem en die waansin was besig om die genialiteit te vernietig. Die kuns moet eindelik die patos verwerk tot grasie: "Vir die poësie van die morbiede is nodig vereenselwiging, en groot nederigheid; die gewilligheid om skoonheid van lyn en voorkoms af te lê en 'n boggelug te word; 'n hanswors van God; 'n verskrompelde roos."⁴¹ Die kunstenaar moet die skoonheid kan aflê om die patos uit te beeld, maar in die geval van Nijnski, neem die verminking, die vernietiging, geheel en al oor. Daar is op die ou end nie meer onderskeid nie en hy wórd as't ware sy kuns.

Ten einde word hy die takbok, die verminkte: "iets wat doodgemaak is, maar nog lewe."⁴² Dit word die finale "volmink". Hy is as mens en as kunstenaar gevang in sy eie verminking, op soek na volmaaktheid, maar die gebrek aan die lewende mite, verhoed hom om hierdie voltooiing, integrasie of herlewing te vind. Hy het, as kunstenaar, die distansie van sy eie kuns verloor en die "rumoetige Swart Nar" het uiteindelik sy hele bestaan oorgeneem. Hy het die patos behou en sy kuns met deernis uitgebeeld, maar op die ou end volkome Petroesjka geword.

"'n Nar sonder liefde, het Vaslav gesê, is nie van God nie."⁴³

³⁹ Aucamp, 1981:38

⁴⁰ Aucamp, 1981:38

⁴¹ Aucamp, 1981:39

⁴² Aucamp, 1981:39

⁴³ Aucamp, 1981:39

Ter afsluiting, verwys ek na DJ Opperman se finale gedig uit *Komas uit 'n Bamboesstok*, "Tot Siens!":

Tot Siens!

En nou, my liewe Marco, ná die High Roads
en die Low Roads, breek vir ons tesame
-die twee mislukte houbous van die Here-
die uur vir die laaste doppe aan,
verby die marmerboog van die Rialto
eerder en toepaslik by El Alamein.

Jy drink jou kan chianti, maar ék
wat nou fonteine van die woestyn
en aan boekette van oerbronne proe,
weet hoe eufories helder water skop.

In elk geval, 'n rukkie Rommel, 'n Oer-Germaan
(of Dingaan!) drink graag uit jou kop sy dop!

Ek het jou bygeroep, my liewe Marco, vir my skyndood
op hierdie reis - aanvanklik Italiaans
waar ek kryglustig renaissance in Afrikaans.

Boelala! Ek hang jou kop graag teen die muur
as trofee, nog 'n gipsgesig wat moet getuig.
Laat daardie lippe wat formaliteite ken,
dan vir oulaas as heildronk ietsie prewel:

,Deo Gratias. Amen. Amen.'

Eindelik kan ons weer sien hoe die kunstenaar, deur die masker van die kuns, volkome met alles vereenselwig is. Hierdie maskers lei ook tot die Narcissistiese selfkennis en deur die kuns, streef die kunstenaar na die Hermafroditiese eenwording met sy weerkaatsing in die "taalspieël". Die kuns word die verskillende maskers van die kunstenaar en kan hy Marco wees; Rommel, 'n Oer-Germaan of selfs Dingaan. Die digter se kuns word die "gipsgesig" wat moet getuig en hang soos

trofees teen 'n muur. Hy word deur middel van sy kuns, volkome die Hermafrodiet, die twee mislukte houbous van die Here, Aap van God en Nar van God.

Deur die masker van sy kuns, behou die kunstenaar sy "critical distance" en dra hy beide die skepping en die vernietiging in hom saam. Hy bring die Wit Nar en die Swart Nar byeen en deur sy "kryglustige renaissance in Afrikaans", orden hy die primordiale chaos, omdat hy weet "hoe eufories helder water skop".

In die woorde van Opperman, Deo Gratias, Amen, Amen!

University of Cape Town

Bibliografie

1. Aucamp, Hennie. 1981. *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg.
2. Borman, Martha M. 1990. *Die Alter Ego in die Romans van Etienne Leroux*. Doktorale Tesis. K.S.: Universiteit Kaapstad.
3. Bosman, Herman Charles. 1963. *Unto Dust*. Cape Town: Human and Rousseau.
4. Brink, A P. 1976. *Voorlopige Rapport*. Kaapstad: Human en Rousseau.
5. Brink, A P. 1998. *The Novel*. Cape Town: University of Cape Town Press.
6. Carroll, Lewis. 1962. *Through the Looking-glass*. London: Macmillan and Co. Ltd.
7. Christie, Agatha. (Jaartal onbekend). *The Mysterious Mr Quin*. London: Herper Collins.
8. Cirlot, J E. 1971. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.
9. De Lange, Johann. 1993. *Vleiswond*. Kaapstad: Human en Rousseau.
10. De Vries, Ad. 1984. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North Holland Publishing Company.
11. Die Bybel, Nuwe Vertaling, Uitgegee deur die Bybelgenootskap va SA in 1983.
12. Fabricius, Johan. Jaartal onbekend. *De Scheepjongens van Bontekoe*. Deel I. Den Haag: H.P. Leopolds Uitgeversmij N.V.
13. Genet, Jean. 1973. *Funeral Rites*. London: Faber and Faber.
14. Genet, Jean. 1973. *Querelle of Brest*. London:Faber and Faber.
15. Genet, Jean. 1988. *Our Lady of the Flowers*. London: Paladin.
16. Goedegebuure, Jaap. 1987. *Decadentie en literatuur*. Amsterdam: Synthese.
17. Graves, R. 1997. *The Larousse Encyclopedia of Mythology*. London: Chancellor Press.
18. Grobbelaar, Mardelene. 1994. *Hennie Aucamp as Dekadent*. Kaapstad: Tafelberg.
19. Grové, A P (sarnesteller). 1992. *Beeld van Waarheid*. Kaapstad: Human en Rousseau.

20. Hesse, Herman. 1971. *Narcissus and Goldmund*. New York: Bantam Books.
21. Hutcheon, Linda. 1984. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen.
22. Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The teachings of twentieth century art forms*. New York: Methuen.
23. Jung, C G (ed.). 1964. *Man and his Symbols*. London: Picador.
24. Lacan, Jaques. 1977. The Mirror Stage. In Anthony Easthope (ed.), *Contemporary Film Theory*. London: Longman, 33-39.
25. Leach, M (red.). 1984. *Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. New York: Harper San Fransisco.
26. Leroux, Etienne. 1962. *Sewe Dae by die Silbersteins*. Kaapstad: Human en Rousseau.
27. Leroux, Etienne. 1964. *Een vir Azazel*. Kaapstad: Human en Rousseau.
28. Leroux, Etienne. 1967. *18-44*. Kaapstad: Human en Rousseau.
29. Leroux, Etienne. 1969. *Isis Isis Isis*. Kaapstad: Human en Rousseau.
30. Leroux, Etienne. 1975. *Die Eesrte Lewe van Colet*. Kaapstad: HAUM.
31. Leroux, Etienne. 1980. *Tussengebied*. Johannesburg: Perskor.
32. Leroux, Etienne. 1972. *Na'va*. Kaapstad: Human en Rousseau.
33. Malan, C. 1978. *Misteria van die Alchemis*. Pretoria: Academica.
34. Malan, C. 1982. *Die Oog van die Son*. Pretoria: Academica.
35. Mann, Thomas. 1998. *Death in Venice and Other Stories*. London: Vintage.
36. Muller, Elise. 1973. Die kamer op die solder. Uit *Bolder*. Kaapstad: Tafelberg, 16-24.
37. Nijhoff, Marthinus. 1964. *Lees maar, er staat niet wat er staat*. Den Haag: Bert Bakker/Daamen N.V.
38. Opperman, D J. 1950. *Engel uit die Klip*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
39. Opperman, D J. 1956. *Blom en Baaierd*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
40. Opperman, D J. 1976. *Komas uit 'n Bamboesstok*. Kaapstad: Human en Rousseau.
41. Paglia, Camille. 1990. *Sexual Personae*. New Haven: Yale University Press.

42. Paglia, Camille. 1994. *Vamps and Tramps*. New York: Vintage Books.
43. Snyman, H. "'n Wêreld agter glas - Die Hermafroditiese aard van die gedig." Inhudigings Lesing. Universiteit Kaapstad, 22 Mei 1991.
44. Snyman, Henning. 1987. *Teodoliet*. Kaapstad: Dias-Uitgewers.
45. Van Halsema, J D F. 1994. *Te Zoeken in deze Angstige Eeuw*. Gronigen: Historische Uitgeverij Gronigen.
46. Van Reeth, A. 1994. *Ensiklopedie van die Mitologie*. Kaapstad: Vlaeberg.
47. Vervaeck, Bart. 2000. Het Derde Geslacht. *Nieuw Wereldtijdschrift*, Februarie, 52-57.
48. Viljoen, L. 1979. *Die Verwysingstechniek in Etienne Leroux se Derde Trilogie: 18-44, Isis Isis Isis, Na'va*. MA tesis. Universiteit Stellenbosch.
49. White, Edmund. 1983. *A Boy's Own Story*. London: Picador.
50. White, Edmund. 1993. *Genet*. London: Chatlo and Windus.
51. Wilde, Oscar. 1974. *The Picture of Dorian Gray*. London: Oxford University Press.
52. Williams, Tennessee. 1961. *Orpheus Descending and Other Plays*. Middlesex: Penguin Books Ltd.
53. Woods, Gregory. 1987. *Articulate Flesh*. New Haven: Yale University Press.
54. Woods, Gregory. 1999. *A History of Gay Literature*. New Haven: Yale University Press.