

Die literêre soortlikheid van die fantasie met spesiale verwysing na die Narnia-verhale van C.S. Lewis, die Huppelkind-reeks van W.O. Kühne en Ken jy die Kierangbos? van Freda Linde

LESLEY WHITFIELD

'n Verhandeling ingelewer ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad Magister Artium aan die Universiteit van Kaapstad

Desember 1986



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.

DANKBETUIGING

Opregte dank aan dr. Lydia Snyman en prof. R.H. Pfeiffer vir hulle leiding by die skrywe van hierdie verhandeling.

My dank aan mev. Marina le Roux van ISKEMUS; asook mej. Leslie Marx, vir inligting wat deur hulle verskaf is.

Dank aan mev. Fransie van Zyl vir haar tikwerk.

'n Spesiale woord van dank aan my ouers vir hulle aanmoediging en ondersteuning.

Al die lof van my hart aan my Skepper en Verlosser sonder Wie hierdie verhandeling nooit voltooi sou word nie.

Finansiële hulp verleen deur die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing word hiermee erken. Menings wat uitgespreek word of gevolgtrekkings wat gemaak word, is dié van die skrywer en moet nie beskou word as dié van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing nie.

INHOUDSOPGAW

Abstract	1
Inleiding	3
Hoofstuk 1	: <u>Teorie onderliggend aan</u>	
	<u>die fantasie</u>	4
1.1	Inleiding	4
1.2.1	Todorov en sy beskouing van die fantasie	5
1.2.2	Kommentaar op Todorov se beskouing	10
1.3.1	Rosemary Jackson	12
1.3.2	Kommentaar op Jackson	17
1.4	Eric S. Rabkin	19
1.5	Stephen Prickett	20
1.6	Manlove se definisie van die fantasie	21
1.7.1	Gevolgtrekkings	21
1.7.2	Uitgangspunt vir die studie ten opsigte van die teorie	28
1.8	Die fantasie en die kinderlitera- tuur	29
1.9	Doelstelling	35
Hoofstuk 2	: <u>Toepassing van die teorie op be-</u>	
	<u>paalde werke</u>	38
2.1	Die <u>Narnia</u> -reeks van C.S. Lewis	38
2.1.1	Inleiding	38

2.1.2	Die realiteit en die alternatiewe wêreld in die <u>Narnia</u> -verhale ..	40
2.1.2.1	'n Kontakpunt word geskep	40
2.1.2.1.1	Inleiding	40
2.1.2.1.2	Vertrek na, oorgang tot en ontdekking van die alternatiewe wêreld	40
2.1.2.1.3	Die struktuur en verklaring van die wêrelde	45
2.1.2.1.4	Die herontdekkings van Narnia vanuit die bekende werklikheid ...	50
2.1.2.1.5	'n Afwyking ten opsigte van die struktuurpatroon in die <u>Narnia</u> -reeks	55
2.1.2.1.6	<u>The Last Battle</u>	58
2.1.2.1.7	Oorvleueling van die wêrelde ..	60
2.1.2.2	Die tydsverloop in die wêrelde.	62
2.1.3	Die aard van die alternatiewe wêreld	63
2.1.3.1	Inleiding	63
2.1.3.2	Magie in Narnia	64
2.1.3.2.1	Plekke	64
2.1.3.2.2	Objekte	67
2.1.3.2.3	Karakters	69
2.1.3.3	Die karakters van Narnia	70
2.1.3.3.1	Inleiding	70
2.1.3.3.2	Pratende diere	72
2.1.3.3.3	Karakters uit literêre bronne .	76
2.1.3.3.4	Lewis se eie skeppinge	77
2.1.3.4	Aslan	79

2.2	<u>Huppel en sy maats</u> van W.O. Kühne	89
2.2.1	Inleiding	89
2.2.2	Die realiteit in die <u>Huppelkind-</u> reeks	90
2.2.3	Die ontdekking van die fantasie- wêreld "Lekkerland"	91
2.2.4	Die aard van die fantasie-wêreld	93
2.2.4.1	Die inwoners van Lekkerland	93
2.2.4.2	Vreemde gebeure in Lekkerland .	102
2.3	<u>Ken jy die Kierangbos?</u> van Freda Linde	104
2.3.1	Inleiding	104
2.3.2	Die realiteit en die vreemde ge= beure in <u>Ken jy die Kierangbos?</u>	105
Hoofstuk 3	: <u>Simbolisme en die fantasie</u>	116
3.1	Inleiding	116
3.2	Simbolisme in <u>Ken jy die Kierang=</u> <u>bos?</u>	117
3.3	Simbolisme in die <u>Narnia</u> -reeks	126
3.3.1	Inleiding	126
3.3.2	Die <u>Narnia</u> -reeks	127
3.4	Gevolgtrekking ten opsigte van die simbolisme in die fantasie- verhaal	147
Hoofstuk 4	: <u>Die fantasie-verhaal as kinder=</u> <u>literatuur</u>	150
4.1	Inleiding	150
4.2	Die <u>Narnia</u> -verhale	151

4.3	Die <u>Huppelkind</u> -reeks	168
4.4	<u>Ken jy die Kierangbos?</u>	177
4.5	Die verband tussen die fantasie- verhaal en die kinderliteratuur	183
Hoofstuk 5	: <u>Algemene oorsig</u>	188
5.1	Die rol van die verteller	188
5.2	Die realiteit	196
5.3	Die gebeure in die fantasie- verhaal/aard van die fantasie- wêreld	198
Hoofstuk 6	: <u>Die literêre soortlikheid van die fantasie</u>	199

Geraadpleegde werke

ABSTRACT

This study is an investigation regarding the nature of the fantasy as a literary form, with special reference to children's literature.

In Chapter 1 some recent theories on fantasy are examined in order to establish a theoretical basis for the study. A model is proposed in which the fantasy element is seen as the defining quality of the fantasy tale. This element consists of the depicting of events that are by nature "outside" of reality.

In Chapter 2 the theory discussed in Chapter 1 is applied to three literary works traditionally regarded as fantasies. They are: the Chronicles of Narnia by C.S. Lewis; Huppel en sy maats by W.O. Kühne and Ken jy die Kierangbos? by Freda Linde. Although these works do not all conform to the theories discussed in Chapter 1, it can be concluded that the fantasy element is central in each one and that they can therefore be defined as fantasies.

In Chapter 3 the role of symbolism in the fantasy is considered. It is found that although symbolism is often used in this literary category, it is not a distinguishing quality of the fantasy.

In Chapter 4 the specified works are examined as literature for children, with the aim of determining the relation between the fantasy and children's literature. It is concluded that the nature of the fantasy as a literary form makes it especially suitable for children because of the child's perception of reality.

Chapter 5 consists of a summary of the findings in the previous three chapters.

In conclusion the model proposed in Chapter 1 is re-examined. Fantasy is seen as a comprehensive literary category with sub-categories providing for the variety of literary works classified as fantasies according to the definition proposed.

INLEIDING

Tydens 'n reeks lesings oor die kinderliteratuur wat 'n deel uitgemaak het van die Honneurskursus in Afrikaans en Nederlands in 1983 aan die Universiteit van Kaapstad, is daar onder andere gekyk na die fantasie-verhaal as een tipe verhaal wat in die kinderliteratuur voorkom.

Dit is opmerklik dat daar persentasie-gewys veel meer fantasie-verhale in die kinderliteratuur as in die literatuur vir volwassenes is.

Na aanleiding van hierdie waarneming ontstaan onder andere die volgende vrae: wat presies is 'n fantasie-verhaal binne die literêre tradisie, met ander woorde, wat onderskei 'n fantasie-verhaal van ánder literêre vorme; is daar 'n verband tussen die aard van die fantasie-verhaal en die aard van die kinderliteratuur wat die verspreiding van dié tipe verhaal kan verklaar; en indien wel, wat presies behels dit? Hierdie studie is 'n poging om dié vrae te ondersoek en indien moontlik, te beantwoord.

HOCFSTUK 1

TEORIE ONDERLIGGEND AAN DIE FANTASIE

1.1 Inleiding

Wat onmiddellik opval by die studie van teoretiese werke oor die fantasie, is dat daar hoegenaamd nie eenstemmigheid is oor hierdie aspek van die letterkunde nie. Hoewel daar 'n mate van oorvleueling is wat die verskillende teorieë betref, verskil die aanvoerdere van dié teorieë ten opsigte van die definiëring van die fantasie as literêre werk; dit is indien hulle wel 'n spesifieke definisie voorstel, andersins kan hulle definisies slegs afgelei word uit hulle besprekings van die verskillende werke. Hieruit vloei voort dat ook hulle indelings van werke as fantasieë al dan nie, grootliks verskil. Manlove (Manlove 1975:9) maak byvoorbeeld onderskeid tussen die fantasie en "ghost and horror stories" terwyl Todorov (Todorov 1975) en na hom Jackson (Jackson 1981) die fantasie as literêre vorm bespreek en illustreer hoofsaaklik aan die hand van sogenaamde "ghost and horror stories" (hulle praat van "Gothic novels"). Manlove bespreek in sy boek werke wat volgens Todorov hoegenaamd nie as fantasieë beskou sou word nie, maar in die kategorieë van die "marvellous" en "fairy-tale", ook genoem "faerie", ingedeel sou word. Om

uiteindelik 'n sinvolle beskrywing van die fantasie te gee, is dit nodig om in meer besonderhede te kyk na 'n paar van die verskillende voorstelle aangaande die fantasie, of dan "fantastiese" literatuur; ooreenkomste uit te lig en moontlik ook probleme in dié teorieë aan te dui.

1.2.1 Todorov en sy beskouing van die fantasie

In sy studie oor die fantasie as literêre genre, The Fantastic: A structural approach to a literary genre (1975), gee Tvetan Todorov 'n duidelik uiteengesette definisie van die fantasie soos wat hy dit sien. Volgens sy definisie gebeur daar iets in die bekende wêreld (dit is die wêreld uitgebeeld in die literêre werk) wat nie verklaar kan word deur die bekende wette nie. Dít impliseer dat die persoon wat dié gebeure waarneem of ervaar òf droom òf dat daar sprake is van 'n onbekende, "vreemde" werklikheid. (Todorov 1975:25) In hierdie vertwyfeling is die fantasie vasgevang - die huiwering tussen 'n aanvaarding van die bonatuurlike of 'n logiese, natuurlike uitleg van die gebeure is die fantasie. (Todorov 1975:25) Hierdie vertwyfeling van die leser hoef nie in die literêre werk self beskryf te word nie, met ander woorde die leser kan dit ervaar sonder om noodwendig te identifiseer met 'n karakter in die werk. (Todorov 1975:31) Todorov stel vervolgens drie kondisies voor waarvolgens die literêre werk as fantasie geklassifiseer kan word. (Todorov 1975:33) Die eerste en derde kondisie is volgens sy teorie

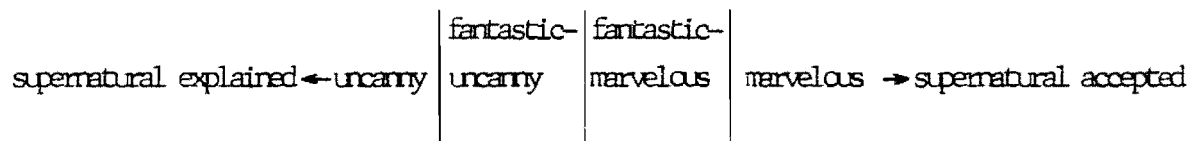
bepalend vir die genre. Die kondisies is die volgende:

1. Die wêreld van die karakters moet deur die leser beskou word as 'n wêreld van lewende persone, met ander woorde die bekende werklikheid, en hy moet huiwer in sy keuse tussen 'n bonatuurlike en 'n natuurlike interpretasie van die gebeure.
2. Die leser kan identifiseer met 'n karakter wat ook die vertwyfeling ervaar - dit word dus 'n tema van die werk. (Soos reeds genoem, is hierdie 'n opsionele kondisie.)
3. Die leser moet ook 'n spesifieke gesindheid openbaar met betrekking tot die werk: hy moet poëtiese en allegoriese interpretasies verwerp.

By die derde kondisie gaan dit daarom dat die leser die gebeure in die fantasie letterlik moet interpreteer, in teenstelling met 'n poëtiese interpretasie wat primêr gerig is op die wóórd en nie noodwendig op dit wat die woord verteenwoordig nie; ook 'n allegoriese interpretasie waar daar sprake is van 'n "dubbele betekenis" by dit wat beskryf is; waar die tweede betekenis soms selfs belangriker as die eerste is. Soos Todorov dit self stel: "...fantasy is always linked to both fiction and literal meaning..." (Todorov 1975:75) Hierdie twee wyses van interpretasie is

nie net onversoenbaar met die fantasie as literêre vorm nie, maar met die groter groep van literêre werke waarvan die fantasie 'n onderafdeling is. (Todorov 1975:58)

Wanneer die vertwyfeling van die leser opgehef word deurdat die leser, óf die werk self "kant kies", dit wil sê die bonatuurlike aanvaar of 'n natuurlike verklaring vind, val die werk nie meer in die kategorie van die fantasie nie, maar in een van twee aangrensende kategorieë, naamlik die "**uncanny**" en die "**marvelous**". (Todorov 1975:41) Deur die volgende diagram (Todorov 1975:44) illustreer Todorov sy stelling:



Die suiwer fantasie word dus verteenwoordig deur slegs die skeidslyn tussen die "**fantastic-uncanny**" en die "**fantastic-marvelous**", wat lei tot die twyfelagtige toestand dat die fantasie as kategorie feitlik geen "inhoud" het nie, omdat daar weinig fantasie-werke is wat end-uit die vertwyfeling volhou. Selfs die alombekende Alice's Adventures in Wonderland van Lewis Carrol (Gardner 1970) voldoen nie aan dié vereistes nie, want Alice droom en die moontlikheid van 'n bonatuurlike verklaring is dus nie ter sprake nie. Volgens Todorov is die "**fantastic-marvelous**" die

naaste ander kategorie aan die suiwer fantasie; hy sê dat: "the frontier between the two will () be uncertain; nonetheless, the presence or absence of certain details will always allow us to decide." (Todorov 1975:52) In teenstelling met die suiwer fantasie, volgens Todorov se teorie, is die "marvellous" 'n kategorie van literêre werke waarin "supernatural elements provoke no particular reaction either in the characters or in the implicit reader. It is not an attitude towards the events described which characterizes the marvelous, but the nature of these events." (Todorov 1975:53) Dit waarna Todorov verwys as "the fairy tale" is dan weer 'n onderafdeling van die groter kategorie van die "marvellous". Ter ondersteuning van die vertwyfelings-idee het die fantasie volgens Todorov gewoonlik 'n ek-spreker as verteller, in teenstelling met die "marvellous" waar daar meestal 'n alwetende derdepersoonsverteller is, soos Todorov dit stel: "They have no need of it; their supernatural universe is not intended to awaken doubts. The fantastic confronts us with a dilemma: to believe or not to believe? The marvelous achieves this impossible union, proposing that the reader believe without really believing." (Todorov 1975:83)

Die vreemde, onverklaarbare gebeure bly egter die basis-element van die fantasie - daarsonder sou daar geen sprake wees van 'n fantasie nie, alhoewel Todorov ontken dat

die fantasie slegs hieruit bestaan. (Todorov 1975:92)

Wat die tematiek van die fantasie betref, sê Todorov na aanleiding van die studie van fantasie-werke: "the superlative, the excessive, will be the norm of the fantastic". (Todorov 1975:93) Hierdie basis-idee word veral in twee areas uitgewerk, wat Todorov "themes of the self" en "themes of the other" noem. By die eerste gaan dit om die verhouding van die individu tot die wêreld waarin hy leef en dan spesifiek wat Todorov beskryf as "a collapse of limits between matter and mind" of "the transition from mind to matter". (Todorov 1975:115) Die individu se waarneming van sy wêreld is dus hier baie belangrik. Interessant is dat beide groepe temas in karakter ooreenkom met drie ander menslike ervaringsvelde naamlik die van waansinnigheid (sielkundig/verstandelike afwykings); die dwelmervaring en ook die kind se belewenis van die werklikheid. (Todorov 1975:115) By die tweede groep temas gaan dit om die individu se verhouding tot ander. Todorov sê: "the point of departure of this second thematic complex remains sexual desire." (Todorov 1975:138) Wat dus binne hierdie raamwerk sal voorkom, is bv. temas van seksualiteit; die tema van sadisme en temas rondom die dood. Wanneer Todorov sy beskouing vergelyk met die teorieë van Freud, kom hy tot die gevolgtrekking "...that, on the level of psychoanalytic theory, the network of themes of the self corresponds to the

system of perception consciousness; and that the network of themes of the other corresponds to the system of unconscious impulses." (Todorov 1975:149)

Ten slotte sê Todorov dat die funksie van die fantasie as literêre werk tweeledig is: die sosiale funksie is om 'n geleentheid te skep om sake aan te raak wat in die normale "taalprosesse" nie aangeraak word nie, as gevolg van sosiale taboe's. ['n Interessante opmerking wat later deur Jackson (1981) nog verder gevoer word, is dat "psychoanalysis has replace(d)...the literature of the fantastic" (Todorov 1975:160) - dit is dan ook sommer deel van hulle verklaring waarom die fantasie 'n genre is wat "besig is om uit te sterf".] Die literêre funksie van die fantasie is pragmaties: die reaksie wat dit by die leser uitlok; sintakties: hoe dit die verloop van die storie beïnvloed en semanties, in Todorov se woorde: "the supernatural constitutes its own manifestation, it is an auto-designation." (Todorov 1975:158-160)

1.2.2 Kommentaar op Todorov se beskouing

Die belangrikste besware wat ek op hierdie stadium wil noem in verband met Todorov se teorie hou in die eerste plek verband met die belangrike rol wat die leser se reaksie speel. Hoewel Todorov se standpunt is dat dit 'n element is wat ingeskryf is in die werk, is dit moeilik om te aanvaar

en lei dit tot absurditeit, soos byvoorbeeld dat 'n leser 'n fantasie net één keer van voor tot agter kan deurlees as 'n suiwer fantasie. Die tweede lees lok immers nie dieselfde reaksie uit nie en in die meeste gevalle het die leser op hierdie stadium reeds 'n keuse gemaak ten opsigte van die natuurlike aard van die gebeure al dan nie. Weer kan die voorbeeld van Alice's Adventures in Wonderland gebruik word. By die eerste lees van die verhaal "duur" die fantasie-ervaring tot op die punt waar ons lees: "...and found herself lying on the bank, with her head in the lap of her sister, who was gently brushing away some dead leaves that had fluttered down from the trees upon her face.

'Wake up, Alice dear!' said her sister.' Why, what a long sleep you've had!'

'Oh, I've had such a curious dream!'" (Gardner 1970:162)

Hierna "weet" die leser dat Alice slegs gedroom het en indien hy weer die verhaal sou lees, sou hy dit na aanleiding van Todorov se teorie nie as 'n fantasie ervaar nie. Verder lei Todorov se definisie van die fantasie, hoewel sy uiteensetting baie logies voorkom en beslis nie geïgnoreer kan word nie, tot 'n literêre genre met feitlik geen inhoud nie, wat uiteraard onrealisties is. Slegs enkele gevalle voldoen volledig aan Todorov se vereistes vir suiwer fantasie. Ook val baie werke wat tradisioneel gesien word as fantasieë nie binne sy genoemde kategorie nie. 'n Mens vra

jouself af of die skerp onderskeid wat hy tref tussen die "fantastic" en die "marvellous" werklik geregverdig is. Hyself maak byvoorbeeld die toegewing dat by die bespreking van die tematiek van die fantasie, die onderskeid tussen fantasie en "marvellous" nie meer belangrik is nie. (Todorov 1975:103) As 'n mens verder in gedagte hou dat Jackson later kritiek lewer op Todorov se teorie en sê dat die "uncanny", wat volgens Todorov die aangrensende genre van die fantasie is, nie 'n letterkundige kategorie is nie, terwyl die "marvellous" wél is, versterk dit die teenargument aansienlik. (Jackson 1981:32) Of die verskille van mening én definisie nie net terminologies van aard is nie, kan 'n mens ook bedink, maar dan moet 'n mens jouself afvra of dit dan nie juis is waarom dit gaan nie; én moet 'n pad eenvoudig maar déúr al die doolhowe en sirkelredenasies gebaan word, om uiteindelik by 'n punt van algemene konsensus uit te kom!

Hoewel daar veel te kritiseer is in Todorov se teorie, maak hy heelwat stellings en waarnemings wat nuttig is by 'n ondersoek van die fantasie - weliswaar is sommige van hierdie punte sekondêr in sy beskouing, maar die feit dat hy hulle noem, ondersteun ander moontlike beskouings van die fantasie.

1.3.1 Rosemary Jackson

Rosemary Jackson se bespreking in Fantasy: The Literature of Subversion (1981) is eintlik 'n voortbouing op die teorie van

Todorov, met enkele wysiginge asook 'n myns insiens belangrike klemverskuiwing. Sy sê: "Like any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context..." en "my approach throughout is founded on the assumption that the literary fantastic is never 'free'." (Jackson 1981:3) Op hierdie voorveronderstelling berus Jackson se hele teorie inderdaad. Enersyds is dit 'n baie belangrike "ontdekking" wat sy maak, naamlik die sterk verband wat daar bestaan tussen die fantasie en die maatskappy se siening van die realiteit, die fantasie dan as teenstelling, of soos sy dit stel, ondermyning van die realiteit. Andersyds skep hierdie siening egter ook 'n moontlike punt van kritiek op haar teorie.

Die belangrikste punt wat Jackson maak ten opsigte van die fantasie, is myns insien die volgende: "A characteristic most frequently associated with literary fantasy has been its obdurate refusal of prevailing definitions of the 'real' or 'possible', a refusal amounting at times to violent opposition..." (Jackson 1981:14) Die fantasie is egter nie irrasioneel nie, maar wel anti-rasioneel: "Anti-rational, it is the inverse side of reason's orthodoxy. It reveals reason and reality to be arbitrary, shifting constructs, and thereby scrutinizes the category of the 'real'.

Contradictions surface and are held anti-nomically in the fantastic text, as reason is made to confront all that it traditionally refuses to enter." (Jackson 1981:21) Na aanleiding van hierdie besondere kenmerk van die fantasie, is dit logies dat die maatskappy se konsep van die realiteit bepalend sal wees van die "tipe" fantasie wat geskryf word. As dit wat die grense van die realiteit bevraagteken, berus die fantasie dus juis op wat die realiteit behels, of hoe dit ervaar word. Jackson wys vervolgens daarop dat die maatskappy se konsep van die realiteit veranderend is. Sy maak veral die onderskeid tussen wat sy beskryf as 'n "supernatural economy" en 'n natuurlike of "secular economy". Die moderne samelewing is volgens haar 'n sekulêre kultuur wat mettertyd ontwikkel het úit die vroeëre bonatuurlike kultuur. Die bonatuurlike kultuur of "supernatural economy" impliseer 'n konsep van die realiteit wat ruimte laat vir die bestaan van die bonatuurlike, soos Sartre dit sien (aangehaal deur Jackson): "Whilst religious faith prevailed...fantasy told of leaps into the other realms. Through asceticism, mysticism, metaphysics or poetry, the conditions of a purely human existence were transcended, and fantasy fulfilled a definite, escapist, function." (Jackson 1981:17,18) In teenstelling hiermee is daar in 'n "secularized economy", wat die konsep van realiteit betref,

nie ruimte vir die bonatuurlike nie: "In a secular culture, fantasy has a different function. It does not invent supernatural regions, but presents a natural world inverted into something strange, something 'other'. It becomes 'domesticated', humanized, turning from transcendental explorations to transcriptions of a human condition." (Jackson 1981:18) Hierdie verandering in die maatskappy stem ook in 'n mate ooreen met Freud se voorgestelde patroon van ontwikkeling van die mens deur die stadia van die "animistic"; "religious" tot die "scientific". (Jackson 1981:71) Die verskillende kategorieë van die fantasie wat ontwikkel uit dié realiteitskonsepte, is hoofsaaklik die sogenaamde suiwer fantasie en die "marvellous". Wat hierdie onderskeid betref, stem Jackson grootliks saam met Todorov, hoewel sy sy kategorie van die "uncanny" verwerp - soos reeds genoem. Op hierdie punt is dit miskien ook belangrik om te noem dat Jackson ook voorstel dat die fantasie nie gesien word as bloot net 'n genre nie, maar wel as 'n "literary mode from which a number of related genres emerge". (Jackson 1981:7) Die suiwer fantasie én die "marvellous" staan in 'n sekere sin teenoor die mimetiese letterkunde wat daarop ingestel is om in die wêreld in die werk 'n getroue weergawe te gee van die realiteit buite die werk. (Jackson 1981:33) Die suiwer fantasie staan volgens

Jackson egter ook teenoor die "marvellous". Meer presies: die suiwer fantasie staan tussen die twee en leen as 't ware elemente van beide. Die suiwer fantasie skep die indruk dat dit soos die mimetiese werk die realistiese weergee, maar verbreek hierdie veronderstelling deur gebeure uit te beeld wat ooglopend onrealisties is. In teenstelling met die "marvellous" waar dié gebeure deur die alwetende verteller aangebied word as "aanvaarbaar" bonatuurlik, heers hiér onsekerheid oor die ware aard van die gebeure. (Jackson 1981:34)

"As a literature of absences, fantasy throws back on to the dominant culture a constant reminder of something 'other', thereby 'indicating the vanity of notions of limit and discrimination...making that vanity its subject.'" (Jackson 1981:70) In teenstelling met die sogenaamde "marvellous" wat nuwe wêrelde skep, stel die suiwer fantasie areas van betekenisloosheid oop, of soos Jackson daarna verwys: "area(s) of non-meaning" (Jackson 1981:18); "non-signification" (Jackson 1981:69). Hoewel Jackson die verskille tussen die twee kategorieë baie skerp beklemtoon, ontken sy nie dat daar ook ooreenkomste is nie. Sy noem byvoorbeeld dat beide te doen het met grense (dit is die grense van die werklikheid), beide ontstaan as 't ware vanuit

dieselfde impuls; die een beweeg net na die bonatuurlike, terwyl die ander die menslike van "binne" negeer en verdraai. (Jackson 1981:78)

1.3.2 Kommentaar op Jackson

Jackson se voorstelle is baie oortuigend en op baie punte kan 'n mens nie van haar verskil nie, tog vra 'n mens jousef af of so 'n sterk aksent geplaas kan word op die verband tussen die literêre werk en die maatskappy; veral as jou definisie van die genre of jou evaluering van werke uiteindelik berus op jou siening van die maatskappy en wat jy glo die maatskappy van 'n spesifieke era se siening van die werklikheid is. (Ook is daar myns insiens hier 'n breuk in die logika van Jackson se argument ten opsigte van die fantasie as reaksie op die maatskappy se siening van die realiteit. Indien die fantasie wel die "ondermyning" van die maatskappy se siening van die realiteit is, hoekom sou daar dan juis 'n sterk element van die bonatuurlike in die fantasie wees van die tyd waarin die bonatuurlike deur die maatskappy as deel van die realiteit aanvaar is en nie in die moderne ekonomie waar die bonatuurlike - volgens Jackson - geen plek in die realiteitsbegrip vandie maatskappy het nie.)

Wanneer Sartre sê: "Whilst religious faith prevailed..."

moet 'n mens hom gelyk gee dat daar met die hedendaagse vrees van atoomoorloë en oorbevolking ensovoorts, 'n element van (godsdienstlose) hopeloosheid ontstaan het - miskien het die bestaande een net toegeneem! - veral in Wes-Europa, maar is die hele mensdom noodwendig daarby betrek en is dit 'n geldige literêre maatstaf? Dieselfde geld wanneer Jackson praat van "quasi-religious tales" wat funksioneer deur "nostalgia for the sacred" en van die moderne fantasie wat weier om "terug te kyk". (Jackson 1981:58) Sy voel ook dat die sogenaamde "quasi-religious tales": "reinforce a blind faith in 'eternal' moral values, really those of an outworn liberal humanism." (Jackson 1981:55) Weer wil 'n mens vra of dit dan hoegenaamd 'n literêre maatstaf is, en indien wel, of haar siening oor morele waardes algemeen aanvaarbaar is. Myns insiens werk Jackson se teorie dus moontlik ten opsigte van die klassifisering van die suiwer fantasie en die "marvellous" as twee kategorieë (waarvan die tweede by implikasie nie bestaansreg het binne 'n teorie oor die fantasie nie), solank haar siening van die maatskappy as universeel-toepaslik aanvaar word. Hiermee ontken ek nie dat daar strukturele en tematiese verskille is tussen die twee kategorieë wat sy onderskei nie, maar wel dat die een as fantasie beskou word en die ander nie.

1.4 Eric S. Rabkin

Nog 'n bron by die studie van die teorie rondom die fantasie, is The Fantastic in Literature deur Eric S. Rabkin (1976). Vir Rabkin kom die fantasie ter sprake in 'n literêre werk wanneer die "anti-expected" gebeur en die grondbeginsels van die wêreld-in-die-werk geforseer word om 'n 180° omkeer te maak. (Rabkin 1976:12) Klem word ook daarop gelê dat dit die grondbeginsels van die wêreld-in-die-werk is, soos deur die werk uitgespel, en nie noodwendig die grondbeginsels van die wêreld buite die werk nie. Hierdie gebeure lei gewoonlik tot 'n gevoel van verbasing by een of meer van die karakters. Rabkin stem ook ooreen met Jackson ten opsigte van die siening dat die fantasie nie noodwendig 'n genre is nie, maar 'n element wat in verskeie genres kan voorkom. Rabkin noem dat "fantasy may be a basic mode of human knowing" (Rabkin 1976:189) en "the fantastic has a place in any narrative genre, but that genre to which the fantastic is exhaustively central is the class of narratives we call Fantasy." (Rabkin 1976:29) Ook Rabkin voel dat sprokies nie die suiwerste vorm van die fantasie is nie, hoewel hy nié die onderskeid "fantastic-marvellous" maak, wat Jackson en Todorov wel doen nie.

1.5 Stephen Prickett

Ook Stephen Prickett, in Victorian Fantasy (1979), sien die belangrike verband tussen fantasie en realisme raak. Sy standpunt is egter dat fantasie nie die teenoorgestelde van realisme is nie, maar 'n byvoeging by die realisme; 'n komplement. Vir die fantasie-skrywers van die Victoriaanse tydperk was die gebruik van fantasie 'n metode waardeur hulle die waarnemingsmoontlikhede van die realiteit uitgebrei en verryk het, deur die gebruik van nie-realistiese tegnieke, onder meer: "nonsense, dreams, visions, and the creation of other worlds." (Prickett 1979:XV)

Ook Prickett blyk te meen dat fantasie 'n element is in literatuur eerder as slegs 'n spesifieke kategorie. Hy sê: "The difference, it is true, is sometimes more of emphasis than of kind. All fiction is an artefact. 'Realism' is always an illusion..." (Prickett 1979:XV)

Soos Rabkin, tref Prickett ook nie 'n onderskeid tussen die sogenaamde "fantasy" en "marvellous" nie. 'n Onderskeid waarna hy egter wel verwys, is die onderskeid wat reeds deur Coleridge ook getref is tussen "imagination" en "fancy" (later "fantasy" met 'n klemverskuiwing.) "'Imagination' and 'fantasy' had come to stand for two sides of the Victorian

psyche: its sacred and profane loves." (Prickett 1979:6)
"Victorian fantasy" moet volgens hom gesien word as die tweede in die onderskeiding; as "the underside, or obverse, of the Victorian imagination." Maar: "Imagination and fantasy forever turn about each other in the Victorian mind, light and dark." (Prickett 1979:9)

1.6 Manlove se definisie van die fantasie

Laastens is dit miskien goed om net C.N. Manlove se definisie van die fantasie te gee, soos hy dit in Modern Fantasy Five Studies (1975) uiteensit. Hy sien 'n fantasie as: "A fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of the supernatural with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms." (Manlove 1975:1) Soos reeds in die eerste paragraaf genoem, verskil Manlove grootliks van byvoorbeeld Todorov en Jackson ten opsigte van sy klassifikasie van werke as fantasieë al dan nie. Hy maak 'n onderskeid tussen die fantasie en "science fiction" en "ghost and horror stories" en maak geen onderskeid tussen die fantasie en "fairy tale" ("marvellous") nie.

1.7.1 Gevolgtrekkings

Die een aspek van die fantasie wat ter sprake kom in elkeen

van die verskillende teoretici se voorstelle (hetsy prominent of nie) is die besondere aard van die gebeure in die fantasie. Todorov noem dit vreemde, onverklaarbare gebeure. Jackson praat van fantasie as dié element wat die realisme, of die sogenaamde realiteit, ondermyn. Rabkin praat van die "anti-expected" in die verhaal; gebeure wat nie getrou is aan die grondbeginsels van die voorgestelde wêreld nie. Prickett stel voor dat die fantasie 'n komplement by die realiteit is en Manlove noem in sy definisie 'n "substantial and irreducible element of the supernatural". Hierby geld die voorwaarde dat dié "gebeure" letterlik geïnterpreteer en as fiksie beskou moet word - soos Todorov in sy derde kondisie voorstel.

Wat die leser of karakters se reaksies betref, moontlik speel dit 'n rol; verbasing of verwondering beklemtoon tog die ongewone aard van die gebeure, maar of dit tot 'n reël verhef kan word, is te bevraagteken.

Nieteenstaande die feit dat enige literêre werk fiktief is, dit wil sê dat die waarheidskondisie nie daarin geld nie, is dit tog ook mimeties van aard. Terwyl die realistiese verhaal dít afbeeld wat in die waarneembare werklikheid bestaan, is die fantasie daarop uit om dít uit te beeld wat

nié sigbaar is nie. Volgens Jackson kom die woord "fantasie" van die Latynse woord "phantasticus" wat op sy beurt weer van die Griekse term: " φανταστικός " kom, wat beteken dit wat sigbaar gemaak word. (Jackson 1981:13) 'n Fantasie se gebeure of inhoud is dus in wese iets wat nie "is" nie, dit is in die konkrete realiteit, maar iets wat ontstaan en leef in die verbeelding. Omdat taal die medium van letterkunde is, is dit moontlik om dié dinge uit te beeld. Taal is 'n "oop" sisteem; generatief van aard. Dit is moontlik om deur middel van taal nuwe areas van waarneming of werklikheidsmoontlikhede te ondersoek. Todorov sê: "The supernatural is born of language, it is both its consequence and its proof...language alone enables us to conceive what is always absent: the supernatural." (Todorov 1975:82)

Op hierdie punt kan 'n mens vra waar daardie aspekte van die werklikheid dan inpas wat buite die mens se waarnemingsveld val; argumentshalwe hier die "abstrakte werklikheid" genoem. Hier dink 'n mens aan die wêreld van die gees: byvoorbeeld aan verskillende "gelowe", dit wil sê teorieë of filosofieë ten opsigte van 'n bonatuurlike werklikheid, wat al die verskillende godsdienste insluit; die sielkunde, of 'n mens sou kon sê "binne-natuurlike werklikheid". Ook filosofieë ten opsigte van die menslike bestaan, verskillende

lewensbeskouings - sommige wat tot omtrent dieselfde status as godsdiens verhef word, maar wat spesifieke waardes of instellings as middelpunt het. (Moontlike voorbeelde is die sosialisme, marxisme, humanisme ensovoorts.) Afhangende van waar 'n mens self staan ten opsigte van dié teorieë, sou jy hulle dus as feit of bloot net bespiegeling aanvaar. Vir sommige sou die bestaan van 'n bonatuurlike god dus 'n stukkie fantasie wees. Oor die algemeen word die "abstrakte werklikheid" egter nie as fantasie beskou nie. Wat baie interessant is, is dat 'n groot aantal fantasieë een of meer aspekte van die abstrakte realiteit deur veral die gebruik van simbolisme as tema het. Die abstrakte realiteit is dus nie fantasie nie, maar is teenwoordig in die werk deur bemiddeling van simbole. Ook Prickett het hierdie aspek van die fantasie raakgesien. Hy sê dat die fantasie die vorm van fiksie is wat hom uiteraard die beste leen tot filosofie. (Prickett 1979: XV) Dit is een van die redes waarom skrywers wel daarvan gebruik maak. By sy bespreking van MacDonald se Lilith (1964), sê hy die volgende: "Here, however, the other world literally holds up a mirror to our own. The symbolic significance is obvious: the work of art, in this case Lilith itself, reveals to us our own world in a new light. Many of Mr Raven's speeches are designed to ram this point home. This is as much the proper function of Fantasy as it

is of any realistic novel, but whereas the events of the realistic novel must perforce work at one remove from **spiritual** realities, Fantasy can show them in a much more direct (though still symbolic) manner simply by the kinds of event it can portray. Abstractions can be shown as concrete entities." (Prickett 1979:181) Alle letterkunde is volgens Prickett 'n wyse waardeur ons ervaring van die werklikheid verryk en uitgebrei word, en die fantasie is by uitstek geskik hiervoor. (Prickett 1979:288) Die skrywer kan in sy geskepte wêreld enige stel reëls laat geld, solank hulle versoenbaar met mekaar is, maar "the moral law 'remains everywhere the same'" (MacDonald aangehaal deur Prickett.) (Prickett 1979:288)

Die realiteit waarmee die mens in die algemeen bekend is, kan 'n mens sien in terme van tyd en die reëls waarvolgens tyd funksioneer; ruimte en die reëls wat die ruimte verklaar of reguleer; en mense binne hierdie tyd-ruimtelike sfeer wat ook volgens vooropgestelde reëls funksioneer, veral ook in hulle interaksie met mekaar en die wêreld waarin hulle leef. Wanneer dié reëls verbreek of verdraai word, sodat 'n nuwe "logika"; nuwe reëls geskep moet word om dit te verklaar, kom fantasie ter sprake. Die "grense" wat deur die aanvaarde reëls van die realiteit gestel word, word dus verbreek. Die

realiteit kan egter nooit volledig verdwyn in 'n fantasie nie. Enersyds omdat die fantasie as afwyking 'n normale teenpool nodig het, anders kan dit nie óngewoon wees nie. Andersyds omdat dit verstaanbaar moet bly vir die lesers wat in die werklikheid staan - indien die fantasie alle perke oorskry met sy vreemdhede, sal dit waarskynlik niks te sê hê vir die leser wie se enigste vertrekpunt die realiteit is nie. Hoewel dit na 'n teenstrydigheid lyk, is dit nogtans noodsaaklik. Die kenmerk van die fantasie is sy afwyking of ontkenning van die normale; die aanvaarde werklikheid en tóg kan die fantasie nooit heeltemal los staan van hierdie werklikheid nie - die realiteit bly 'n vertrekpunt. Selfs in daardie onderafdeling van die fantasie of "marvellous", waarna verwys word as "faerie" of "fairy tales", waar omtrent al die genoemde elemente afwykings toon, is die basiese konsepte dieselfde en sal daar genoeg ooreenkomste wees om die verband met die realiteit te behou. Jackson sê: "Fantasy re-combines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that 'real' world which it seems to find so frustratingly finite." (Jackson 1981:20) Ook: "Its introduction of the 'unreal' is set against the category of the 'real' - a category which the fantastic interrogates by its

difference." (Jackson 1981:4) (Hier verwys Jackson na die fantasie spesifiek soos sy dit definieer, maar die stellings geld eweneens vir die werke wat sy definieer as "faerie" of "marvellous", by sommige net meer indirek as by ander.)

'n Verdere aspek van fantasie word ook deur die meerderheid van die teoretici genoem, naamlik dat fantasie gesien moet word as 'n letterkundige element. Rabkin sê: "the fantastic is a special quality that we have seen as the defining quality in the genre of Fantasy." (Rabkin 1976:189) Die groep literêre werke wat dus as fantasieë bekend sal staan, sal dié wees waarin die fantasie-element onbetwisbaar sentraal staan. Hoewel die meeste van die teoretici wie se werk hier bespreek is, die kategorie van die "marvellous" wil uitsluit van dié groep, is dit myns insiens ongegrond; hoewel daar tog moontlik strukturele verskille is tussen die twee kategorieë, is die fantasie-element definitief sentraal in die verhale van die sogenaamde "marvellous". Dit sou myns insiens beter wees om die fantasie as 'n breë kategorie te sien met onderafdelings waarvan die "suiwer" fantasie en die "marvellous" twee is.

1.7.2 Uitgangspunt vir die studie ten opsigte van die teorie

In hierdie studie is die uitgangspunt ten opsigte van die fantasie dus kortliks die volgende:

1. Fantasia word in die eerste plek beskou as 'n element in letterkunde, soos wat die realisme 'n element in letterkunde is.
2. Literêre werke waarin hierdie fantasie-element sentraal is, vorm die breë letterkundige kategorie van die fantasie, wat naas die realisme óf dan, realistiese werke, in die nog groter kategorie van die prosa staan. (Hierdie stelling wil nie te kenne gee dat ander kategorieë op dieselfde vlak uitgeslote is nie, maar probeer slegs om iets van die verhouding tussen die genoemde twee kategorieë weer te gee.)
3. Binne hierdie breë kategorie van die fantasie kan onderskeid gemaak word tussen verdere kategorieë, waarvan onder meer die "marvellous" en die "suiwer fantasie" voorbeelde kan wees. (Daar sal soos by alle ander letterkundige kategorisering oorvleueling wees, wat 'n absolute indeling problematies maak.)

4. Die onderskeidende kenmerk van 'n fantasie-verhaal, hetsy "faerie", "marvellous" of ander, is die aard van die gebeure. Dit wat in die fantasie-verhaal gebeur, kan nie in die werklikheid, met al sy "reëls" in stand, gebeur nie.

1.8 Die fantasie en die kinderliteratuur

Die vraag ontstaan nou: waarom die fantasie spesifiek in verband bring met kinderliteratuur?

Kinderliteratuur is in die eerste plek literatuur en word dus soos alle ander literatuur beoordeel; dit is onderhewig aan dieselfde maatstawwe. Wellek en Warren (Wellek en Warren 1982) onderskei literatuur van ander geskrewe werke na aanleiding van die estetiese funksie en die referensiële aspek van literatuur. Hulle sê: "It seems, however, best to consider as literature only works in which the aesthetic function is dominant..." (Wellek en Warren 1982:25) en, met verwysing na die drie tradisionele genres van letterkunde: "In all of them, the reference is to a world of fiction, of imagination." (Wellek en Warren 1982:25) Vir 'n waardeoordeel word veral gekyk na die samehang van die verskillende elemente in die werk: "Our criterion is inclusiveness: 'imaginative integration' and 'amount (and diversity) of

material integrated." (Wellek en Warren 1982:243)

Kinderliteratuur, as 'n onderafdeling van literatuur, word onderskei van die res op grond van die instellingshoek waaruit die werk geskryf is. Om kinderliteratuur te wees, moet die wêreld-in-die-werk dié wees wat die kind vanuit sy belewenisveld ervaar en waarneem. Lydia Snyman sê: "As die werk dan geskryf is uit die belewenisveld van die kind, as die "viewpoint" dié van 'n kind is, is dit kinderliteratuur." (Snyman 1983:15) C.S. Lewis stel dit só: "We must write for children out of those elements in our imagination which we share with children: differing from our child readers not by any less, or less serious, interest in the things we handle, but by the fact that we have other interests which children would not share with us." (Lewis: Of Other Worlds 1966:33) Hierdie belewenisveld van die kind word vasgestel deur die geestelike ontwikkeling van die kind na te gaan.

Hoewel die meerderheid fantasieë gereken kan word as kinderliteratuur, is die fantasie nie uniek aan die kinderliteratuur nie. C.S. Lewis sê in 'n opstel oor die skryf van kinderliteratuur: "Of course as all children's literature is not fantastic, so all fantastic books need not be children's books." (Lewis: Of Other Worlds 1966:27)

Die bestaan van 'n hele aantal fantasieë wat buite die grense van die kinderliteratuur val, bevestig hierdie stelling. Wanneer 'n mens die werke van Todorov (1975) en Jackson (1981) bestudeer, wonder 'n mens of die fantasie - soos wat hulle dit sien - enigsins binne die belewenisveld van die kind kán val. Sal 'n kind met sy naïewiteit byvoorbeeld die vertwyfeling, wat 'n vereiste in Todorov se teorie is, ervaar? 'n Mens wonder ook wanneer jy sien wat die voorgestelde tematiek vir die fantasie, volgens hulle teorieë, is. Een groep temas wat volgens hulle in die fantasie betrek word, is byvoorbeeld temas rondom seksualiteit, sadisme en die dood. Jackson praat byvoorbeeld van die "unsettling implications which are found at the centre of the purely 'fantastic'". (Jackson 1981:9) Ook noem sy dat, in die moderne fantasie: "without a cosmology of heaven and hell, the mind faces mere redundancy: the cosmos becomes a space full of menace, increasingly apprehended and internalized as an area of non-meaning." (Jackson 1981:18) Maar ook in die ander onderafdelings van die fantasie is daar voorbeelde van werke wat buite die belewenisveld van die kind val. Verder is daar ook die interessante verskynsel dat baie van die fantasieë wat tradisioneel gesien word as kinderliteratuur ewe entoesiasties deur kinders sowél as volwassenes gelees word. Terwyl fantasieë hoog aangeskryf word deur 'n groot groep lesers van bykans alle ouderdomme, is daar 'n ander groep lesers - ook verspreid ten opsigte van

ouderdom - wat geen aansluiting kan vind by die fantasie as literêre vorm nie. Dit lyk dus asof die verdeling tussen fantasie-lesers en anti-fantasie-lesers eerder vertikaal as horisontaal, volgens ouderdom, loop en verband hou met persoonlikheid en smaak, eerder as met ouderdom. (Elke leser, jonk en oud, is mos 'n individu met 'n unieke persoonlikheid.)

Tog is dit so dat 'n besonder hoë persentasie fantasieë kinderliteratuur is, terwyl daar net 'n klein persentasie fantasieë buite die kinderliteratuur is. Dit is nou maar eenmaal so dat die fantasie geassosieer word met kinderliteratuur. Daar is twee moontlike verklarings hiervoor, wat ook 'n raakpunt met mekaar het. C.S. Lewis sê oor die fantasie: "It has gravitated to the nursery when it became unfashionable in literary circles, just as unfashionable furniture gravitated to the nursery in Victorian houses." (Of Other Worlds 1966:26) In die moderne samelewing het daar 'n toestand ontstaan waarin daar geweldige vooroordeel bestaan vir alles wat sogenaamd "wetenskaplik"* is, dit wil

*Hierdie stelling is nie 'n aanval op die wetenskap as sodanig nie, maar die argument is gerig teen die verheffing van "die wetenskap", ten koste van alle ander waardesisteme.

sê empiries bewysbaar; konkrete werklikheid, en téén alles wat die teenoorgestelde is, byvoorbeeld romantiek, nostalgie, sentiment, verbeelding en ook fantasie. Die stigma wat selfs aan die terme kleef is opmerklik. "Realiteit" het dus 'n positiewe waarde en "fantasie" 'n negatiewe waarde, of op sy beste géén waarde nie en gevolglik die konnotasie van nutteloosheid, oorbodigheid, gekry. Aangesien kinders vanweë hulle beperkte lewenservaring nog nie geleer het om ag te gee op hierdie soort kritiek nie, het hulle die fantasie-skrywer se logiese lees-publiek geword. Prickett sê in dié verband oor Viktoriaanse fantasie: "If it is also true that many of the fantasies of the Victorian period were children's books, that is not because they were simplistic, but because children, until they are educated out of it, are interested in everything." (Prickett 1979:XV, XVI)

Hierdie stelling van Prickett bring ons by die tweede moontlike verklaring vir die verband tussen die fantasie en kinderliteratuur. Kinders is beslis nie, soos Prickett sê, in álles geïnteresseerd nie, maar slegs in dit wat binne hulle belewenisveld val. Dit is dan ook juis die belewenisveld van die kind wat hom besonder ontvanklik maak vir die fantasie. Een aspek van die belewenisveld van die kind is dat die konsepte van werklik en onwerklik nog nie so

vasgelê is in sy denkpatrone, as in die van die volwassene nie - die grense van die realiteit soos dit bepaal word deur die samelewing is nog nie so definitief afgebaken in die kind se waarneming van sy wêreld, soos wat dit op 'n later stadium word nie. Lydia Snyman sê: "Die belewing van die fantasie is die sterkste in die kleinkindjare, wanneer realisme en fantasie in 'n baie groot mate verweef is." (Snyman 1983:147) Ook: "Soos die kind ouer word, vind 'n skeiding tussen realisme en fantasie geleidelik plaas, totdat die belangstelling in die werklikheid vir die jeugdige en die volwassene oorwegend is." (Snyman 1983:147)

Selfs al begin die kind gaandeweg sterker te onderskei tussen realiteit en fantasie, sou dit nie werklik 'n probleem skep by die lees van 'n fantasie nie, want hy het nog nie geleer om die maatskappy se waardes te heg aan die konsepte realiteit en fantasie nie; hy het nog nie geleer om met dieselfde kritiese beoordeling van die maatskappy te "sien" nie. 'n Sekere mate van onderskeiding tussen realiteit en fantasie - hetsy bewustelik of onbewustelik - is selfs voordelig, want dit is juis deur middel van afwyking van die aanvaarde werklikheid wat die fantasie funksioneer.

1.9 Doelstelling

In die volgende hoofstukke van dié studie word 'n aantal kinderboeke wat tradisioneel beskou word as fantasieë, bekyk aan die hand van die teorie(ë) wat in die voorafgaande hoofstuk bespreek is. Onder andere word daar gekyk na die rol wat die realiteit speel in die verhale en die aard van die gebeure en/of geskepte wêrelde in die verhale en die verband tussen dié twee aspekte. Die doel hiervan is "wederkerig": om die verhale te meet aan die teorieë en om die teorieë dan te evalueer na aanleiding van die analises van die verhale. Sodoende word gepoog om perspektief te gee, of te vind, ten opsigte van die vorm wat die fantasie aanneem, veral in die kinderliteratuur. 'n Vraag waarop veral 'n antwoord gesoek word, is of die "marvellous" inderdaad - soos voorgestel is - as fantasie beskou kan word. In die kinderliteratuur is dit belangrik aangesien die meerderheid verhale wat algemeen beskou word as fantasieë, volgens Todorov (1975) en Jackson (1981) se teorieë as verhale van die "marvellous" beskou behoort te word. Uiteindelik word die aanvanklike uitgangspunt van die studie (vergelyk 1.7.2) in heroorweging geneem.

Ook word daar gekyk na die funksie van simbolisme in die fantasie/verhaal van die "marvellous", aangesien dit blyk

dat die simbolisme dikwels 'n belangrike rol speel in dié tipe verhaal. Dit wil voorkom asof dié verhaal hom besonder goed leen tot die gebruik van simbolisme. Dikwels is die simbolisme en die fantasie verweef met mekaar, in so 'n mate dat die verhaal en dus by implikasie die fantasie-element, beïnvloed word deur die simbolisme. In twee van die drie werke wat bespreek word, speel die simbolisme 'n belangrike rol.

In hoofstuk vier word daar spesifiek gekyk na die verband tussen die fantasie-verhaal as literêre vorm en die kinderliteratuur. Juis omdat so 'n groot persentasie fantasie-verhale binne die kinderliteratuur voorkom, is dit belangrik om hierdie kwessie te ondersoek.

Die spesifieke werke wat gekies is vir die studie is die Narnia-reeks van C.S. Lewis, die Huppelkind-reeks van W.O. Kühne en Ken jy die Kierangbos? van Freda Linde. Die Narnia-reeks bestaan uit: The Magician's Nephew (1955); The Lion, the Witch and the Wardrobe (1950); The Horse and His Boy (1954); Prince Caspian (1951); The Voyage of the Dawntrader (1952); The Silver Chair (1953) en The Last Battle (1956) en die illustrasies is deur Pauline Baynes.

Die uitgawe wat in hierdie ondersoek gebruik word, is die 1980 Fontana Lions uitgawe. Die Huppelkind-reeks bestaan uit: Huppelkind; Huppel maak 'n plan; Wip-Huppel-Wip; Vrolike Huppelkind; Huppel by die water en Huppel verjaar. Die reeks is in 1982 deur Tafelberg-Uitgewers Bpk in 'n enkele band uitgegee met die titel, Huppel en sy maats. Die reeks is geïllustreer deur Dorothy Hill. Ken jy die Kierangbos? is geïllustreer deur Peter Clarke en die uitgawe wat hier gebruik word, is die 1967-uitgawe van John Malherbe Edms Bpk.

Aangesien die Narnia-reeks reeds bekendheid verwerf het as 'n baie geslaagde "fantasie"-reeks, vorm dit 'n goeie basis vir dié ondersoek. Die Huppelkind-reeks bied vergelykingsmoontlikhede met die Narnia-reeks vanweë die strukturele ooreenkomste en Ken jy die Kierangbos? is vergelykbaar ten opsigte van die simbolisme, terwyl die struktuur verskillend is van dié van die Narnia-reeks en van die Huppelkind-reeks.

HOOFSTUK 2

TOEPASSING VAN DIE TEORIE OP BEPAALDE WERKE

2.1 Die Narnia-reeks van C.S. Lewis

2.1.1 Inleiding

Die Narnia-reeks van C.S. Lewis sou waarskynlik deur sommige van die bespreekte teoretici geklassifiseer word as verhale uit die "marvellous"; dus, volgens hulle teorieë, nie fantasieë nie.

In die reeks is daar 'n alwetende derdepersoonsverteller, wat die verhale aanbied as feitlike gebeure. Daar word dus van die leser verwag om dit "te glo sonder om werklik te glo"; daar is geen sprake van vertwyfeling by die leser nie. Wanneer 'n karakter in die reeks self twyfel aan die fantasie-wêreld of aspekte daarvan, word so 'n persoon openlik verkeerd bewys óf deur die verteller in so 'n lig gestel dat die leser weet dat die persoon in 'n waan verkeer.' "Uncle Andrew" kan in The Magician's Nephew nie verstaan wat Aslan of die diere sê nie, omdat hy homself nie toelaat om te glo dat diere kan praat nie. "Uncle Andrew" word egter uitgebeeld as 'n ongeloofwaardige en selfsugtige mens, sodat

sy vertwyfeling slegs die teendeel bevestig. In The Lion, the Witch and the Wardrobe glo Lucy se broers en suster nie haar storie van die fantasie-wêreld nie, maar wanneer ook hulle die fantasie-wêreld ontdek, vra hulle haar om verskoning en Edmund wat reeds vroeër die waarheid van haar storie ontdek het, word in 'n baie swak lig gestel. Ook Susan wat later haar geloof in die fantasie-wêreld verloën en dit afskryf as verbeeldingspeletjies van kinders, word deur die ander karakters - dus by implikasie deur die skrywer - veroordeel. Die nou volwasse Polly sê in The Last Battle byvoorbeeld die volgende oor Susan: "'Grown-up, indeed...I wish she **would** grow up.'" (p. 129)

Ook hou die fantasie-gebeure in die Narnia-reeks hoofsaaklik verband met 'n ánder, fantasie-wêreld, 'n kenmerk wat deur die genoemde teoretici toegeken word aan die "marvellous".

Dit is myns insiens egter onmoontlik om die Narnia-reeks te sien as enigiets anders as fantasieë - "marvellous", as onderafdeling van die fantasie, ja, maar beslis fantasieë. Die Narnia-reeks ontken, vanuit die bekende werklikheid, die aanvaarde grense van dié werklikheid, juis ook in die skep van 'n ander wêreld, die áárd van dié wêreld en die fantasiese gebeure wat verband hou met dié wêreld.

2.1.2 Die realiteit en die alternatiewe wêreld in die Narnia-verhale

2.1.2.1 'n Kontakpunt word geskep

2.1.2.1.1 Inleiding

Reeds uit die inleidende stelling in The Magician's Nephew kan 'n belangrike afleiding gemaak word omtrent die tipe fantasie wat geskep word in die Narnia-reeks. "This is a story about something that happened long ago when your grandfather was a child. It is a very important story because it shows how all the comings and goings between our own world and the land of Narnia first began." (p. 9) Wanneer die verteller praat van "comings and goings between our world and the land of Narnia", word dit duidelik dat hier sprake is van die skep van 'n ander wêreld. Ook dat daar 'n punt van kontak kom tussen hierdie ánder wêreld en die bekende wêreld.

2.1.2.1.2 Vertrek na, oorgang tot en ontdekking van die alternatiewe wêreld

In die eerste boek van die reeks, The Magician's Nephew, is die bekende werklikheid - wat die vertrekpunt is - Londen, in die tyd van "Sherlock Holmes" en die "Bastables". Lewis

spesifiseer die tyd waarin die verhaal afspeel, deur die verwysing na ander literêre werke. Nog meer spesifiek is die bekende werklikheid dié van Polly Plummer, wat saam met haar ouers in 'n skakelhuis in Londen woon, langs die Ketterleys. Ook het die lang somervakansie pas begin en Digory Kirke en sy siek ma bly tydelik by sy oom en tante, die Ketterleys, terwyl sy pa in Indië is. Dit is vanuit dié werklikheid dat die fantasie begin figureer en dan 'n hoogtepunt bereik met die ontdekking van die ander wêreld, of fantasie-wêreld.

Voordat daar by gebeure van 'n suiwer fantastiese aard gekom word, word die leser reeds daarop voorberei. Hierdie voorbereiding is grotendeels gesetel in die verwysing na en beskrywing van Digory se oom, "Uncle Andrew". Dit is dan ook na hierdie karakter wat reeds in die titel van die verhaal verwys word as 'n "magician", 'n towenaar. Hier is reeds die verband in gevoelswaarde of assosiasie tussen towery en fantasie. Beide verbreek oënskynlik die reëls van die bekende werklikheid en word tradisioneel met mekaar geassosieer. Reeds by die eerste ontmoeting tussen Digory en Polly spreek Digory die vermoede uit dat daar iets skort met sy oom. "'Well either he's mad,' said Digory, 'or else there's some other mystery.'" (p. 10) Behalwe dat Digory se tante daarvoor sorg dat "Uncle Andrew" nie die geleentheid kry om

'n gesprek te voer met Digory nie, het hy ("Uncle Andrew") ook 'n studeerkamer op die boonste vloer van die huis, waarheen Digory gewaarsku is om nie te gaan nie. 'n Eienaardige persoon met 'n geheimsinnige én verbode kamer; daarby ook nog Digory se oortuiging dat hy een aand vanuit hierdie kamer 'n gil hoor kom het, en die toneel is geskep waarin iets buitengewoons enige oomblik kan gebeur. Die wyse waarop Digory en Polly se avontuur 'n aanvang neem, sluit aan by dié atmosfeer: hulle is via die donker tunnel onder die dak van die huis op pad om die leë huis langs die Ketterleys s'n te gaan verken. Die spanning en 'n gevoel van afwagting by die leser word tot 'n hoogtepunt gevoer en dan kom die krisis: Digory en Polly beland in die verbode studeerkamer van "Uncle Andrew".

Vroeër het Digory oor sy oom se voorkoms gesê: "'And he has such awful eyes.'" (p. 12) Noudat hulle hulleself egter in sy verbode studeerkamer bevind, is "Uncle Andrew" 'n vreesaanjaende figuur. Die beskrywing van sy verskyning en voorkoms verskerp die gevoel van naderende onheil: "The high-backed chair in front of the fire moved suddenly and there rose up out of it - like a pantomime demon coming up out of a trapdoor - the alarming form of Uncle Andrew." (p. 18) Sy voorkoms word as volg beskryf: "Uncle Andrew was very

tall and very thin. He had a long clean-shaven face with a sharply-pointed nose and extremely bright eyes and a great tousled mop of grey hair." (p. 18) Behalwe vir sy skrikwekkende voorkoms, tree "Uncle Andrew" ook glad nie op soos ander volwassenes wat die kinders ken nie: "Then he turned round, fixed the children with his bright eyes, and smiled, showing all his teeth." (p. 18) Ook: "Then he rubbed his hands and made his knuckles crack. He had very long, beautifully white, fingers." (p. 19) Hier is dus 'n skielike afwesigheid van die sekuriteit wat geleë is in die voorspelbare optrede van volwassenes.

Behalwe die teenwoordigheid van die vreemde "Uncle Andrew" en die algemene atmosfeer van die kamer, is daar nóg 'n element in die kamer wat vreemd is; inderdaad die eerste werklike fantasie-element in die verhaal. Dit is die eerste aspek van die kamer wat Polly waargeneem het, naamlik die helderrooi skinkbord met pare groen en geel ringe daarop. Hierdie ringe is die aanvanklike skakel met die ander wêreld. Dit is asof die ringe lewe: hulle is uitsonderlik helder en blink en hulle maak 'n sagte bromgeluid. Maar dit is veral een kwaliteit van die ringe wat hulle die beskrywing, towerringe, gee: "...Polly's hand went out to touch one of the rings. And immediately, without a flash or

a noise or a warning of any sort, there was no Polly." (p. 20) Hoewel "Uncle Andrew" later omslagtig aan Digory verduidelik wat die ringe is en hoe hulle na sy mening werk, bly hulle towerringe wat nie met die logika van bestaande wette verklaar kan word nie. Indien die aard (dit wil sê ook die werking daarvan) wetenskaplik verklaar sou kon word, sou dit nie fantasie kon wees nie. "Uncle Andrew" se verklaring skep die indruk dat dit logies is, maar dié logika berus reeds op reëls wat buite die bekende werklikheid staan en die ringe bly onverklaarbaar. Die ringe kan beskou word as die inleiding van die fantasie in die Narnia-reeks, want na die kinders se kennismaking met die ringe, kom die fantasie-element tot sy volle reg.

Die kinders ontdek in die eerste plek die "Wood-between-the-worlds" na 'n fantasie-reis wat nie in terme van ruimte of rigting beskryf kan word nie, maar slegs in terme van individuele ervaring of gewaarwording. Die reis is immers nie tussen twee punte binne die bekende werklikheid nie, maar van 'n punt in die bekende werklikheid na een in 'n ánder wêreld, soos "Uncle Andrew" dit beskryf: "...another world - I don't mean another planet, you know; they're part of our world and you could get to them if you went far enough - but a really Other World - another Nature

- another universe - somewhere you would never reach even if you travelled through the space of this universe for ever and ever - a world that could be reached only by Magic..." (p. 25) Hierdie woud is volledig fantasies - in wese én gevolglik in die uitwerking wat dit op die kinders het. Die woud is 'n soort sentrale punt waarin "deure" uit die verskillende wêrelde byeenkom, in die vorm van poele water, soos Digory dit sien: "'I don't believe this wood is a world at all. I think it's just a sort of in-between place.'" (p. 36)

2.1.2.1.3 Die struktuur en verklaring van die wêrelde

Op hierdie wyse skep Lewis 'n sisteem waarin hy nie net een alternatiewe wêreld skep teenoor die bekende wêreld nie, maar die moontlikheid van ontelbare wêrelde wat naas mekaar en grootliks onbewus van mekaar bestaan.

Die fantasie bevraagteken hier dus die werklikheidskonsepte van die mens rondom die idee van wêrelde. Die planeet, Aarde, is die enigste bekende wêreld met organiese lewe, en al sou daar nog iewers in die heelal 'n planeet wees met lewende wesens, sou dit eers deel van die bekende werklikheid word wanneer dit ontdek word deur die mens. Ook sou die enigste manier om 'n sodanige planeet of plek te bereik wees

deur fisiese ruimte en met tydsverloop. Van 'n wêreld wat volledig búíte die heelal, waarvan die bekende werklikheid 'n deel uitmaak, bestaan, is daar geen sprake nie.

Lewis se alternatiewe wêrelde is ook nie net verskillend van mekaar ten opsigte van "ruimte" nie, maar elkeen verskil van die ander in wese, hoewel daar tog ooreenkomste met die bekende werklikheid is. Daar is reeds daarop gewys dat hierdie aspek een van die basiese kenmerke van die fantasie is, dit is die rol wat die bekende werklikheid in die fantasie speel. Die wêreld van Narnia, blyk later, uit The Voyage of the Dawnreader en ook The Silver Chair, 'n "plat" wêreld te wees, in teenstelling met die sfeervormige aarde. Dié spesifieke wêreld verskil dus selfs in basiese struktuur van die bekende wêreld. Dié feit verklaar byvoorbeeld waarom die Narniaanse son al groter word, hoe nader die Dawnreader aan die ooste beweeg. Eweneens skép dit probleme en vrae, maar juis omdat dit 'n fantasie-verhaal is, is dit nie nodig dat alles verklaarbaar moet wees nie, trouens, die fantasie-wêreld is uiteráárd onverklaarbaar volgens die logika van die bekende werklikheid. In The Last Battle brei Lewis hierdie sisteem verder uit met verwysing na Plato se teorieë. Die verskillende wêrelde wat die kinders ontdek - én alle ander bestaande wêrelde - is in dié stelsel slegs afbeeldings wat

uiteindelik tot niet gaan van die werklike wêrelde wat vir ewig bestaan en almal 'n deel uitmaak van "Aslan's country". Anders gestel: vir elke wêreld wat tydelik bestaan, is daar 'n korrelaat wat perfek en meer "konkreet" is en vir ewig bestaan. Die tydelike wêrelde is die "Shadowlands" - die ewige is die werklikheid waarvan die ander die skaduwees is.

In die loop van die Narnia-reeks ontdek die kinders twee van dié alternatiewe wêrelde, wat elkeen afsonderlik 'n kontras vorm met die bekende wêreld, maar ook met mekaar kontrasteer. Op hulle eerste ontdekkingsstog beland Digory en Polly in die ou en sterwende wêreld van Charn. Op hulle tweede ontdekkingsstog, beland hulle in Narnia - eintlik 'n leë wêreld, want Narnia is in die proses van wording óf liewer skepping, wanneer die "geselskap" daar beland. Charn is ouer as die bekende wêreld. Jadis praat van die aarde as 'n jong wêreld, na aanleiding van die kinders se opmerkings oor die twee sonne. Die son van Charn is groot, rooi en koud, terwyl die aarde se son kleiner en geler is en hitte uitstraal. Van Charn sê sy (Jadis): "'It is cold here at the end of all ages.'" (p. 62) Die hele Charn word dan ook beskryf as 'n sterwende wêreld; daar is geen groei meer nie: "You couldn't imagine anything growing in it." (p. 43) Dit skep 'n skerp kontras met die amper tasbare groei van die

woud-tussen-die-wêrelde en later die ongelooflike groeikrag van die jong Narnia. Inderdaad "sterf" Charn kort na die kinders se ontdekking daarvan. Wanneer Aslan hulle terugstuur, wys hy hulle die plek in die woud waar die poel was wat na Charn gelei het, met 'n waarskuwing aan hulle as verteenwoordigers van die mensdom: "'That world is ended, as if it had never been. Let the race of Adam and Eve take warning'...'you are growing more like it...'" (p. 164) Die bekende wêreld is dus jonger as Charn, maar ouer as Narnia. Wanneer die kinders en hulle geselskap in Narnia kom, is dit glad nie wat hulle verwag het nie; Jadis maak 'n korrekte waarneming wanneer sy sê: "'This is an empty world. This is Nothing.'" (p. 91) Dit bly egter nie die geval nie, want Aslan verskyn op die toneel en bring Narnia, deur sy lied, tot stand. In teenstelling met die ouer wêreld: die aarde en die sterwende Charn, is Narnia bruisend van nuwe, jong lewe. Die son kom op en: "Digory had never seen such a sun. The sun above the ruins of Charn had looked older than ours: this looked younger. You could imagine that it laughed for joy as it came up." (p. 95) Ook die groeikrag van die jong Narnia vorm 'n skerp kontras met die ouer aarde en die sterwende Charn. Bo en behalwe die sigbare groei van die plante en bome, groei selfs metaal wat in die grond beland: die stuk lamppaal wat Jadis na Aslan gooi word 'n

(brandende!) lamppaal; die muntstukke uit "Uncle Andrew" se sak word 'n silwer en 'n goue boom. Selfs die toffies wat Digory en Polly begrawe, word 'n boom.

Dit is na hierdie fantasie-wêreld, die wêreld van Narnia, wat al die hieropvolgende reise van kinders in die Narnia-reeks is. Hoewel Narnia slegs een land, of streek, in dié wêreld is, funksioneer dit as 'n tipe wêreldjie: dit wat kenmerkend is aan Narnia, is nie noodwendig kenmerkend van die héle fantasie-wêreld nie. Die kinders se avonture hou primêr verband met Narnia, hoewel hulle ten opsigte van ruimte - in die fantasie-wêreld - soms buite die grense van Narnia beweeg. Behalwe dat die reise na Narnia op sigself fantasties van aard is, en hulle eindpunt 'n fantasie-wêreld is, is hulle 'n deel van die fantasie-gebeure weens die verband wat hulle hou met Aslan - Aslan, wat die sentrale figuur in al dié fantasieë is: ineens die mees fantastiese figuur en die figuur in die fantasie met die sterkste verband met die realiteit; fantasie-karakter, maar terselfdertyd inisieerder van die fantasie-gebeure. Dit is Aslan wat die hieropvolgende reise inisieer. Reeds in die geval van Digory en Polly is dit Aslan wat die terugreis bewerk, soos hy self sê: "'You need no rings when I am with you.'" (p. 164) Na 'n nadere beskouing van Aslan as karakter

en die patroon van die gebeure in die Narnia-reeks, veral die mities-simboliese aspek daarvan, sou 'n mens kon sê dat ook Digory en Polly se ontdekking van Narnia nie blote toeval is nie. Hoewel baie van die gebeure in die reeks, in isolasie gesien, as toevallig beskryf sou kon word, weet die leser by implikasie dat toeval in hierdie wêreld geen rol speel nie.

2.1.2.1.4 Die herontdekkings van Narnia vanuit die bekende werklikheid

In die tweede boek van die Narnia-reeks, The Lion, the Witch and the Wardrobe, is die kinders wat Narnia besoek, die vier Pevensies: Peter, Susan, Edmund en Lucy. Weer word die toneel voorberei vir die ontdekking van die fantasie-wêreld. In die eerste plek word die kinders, wat eintlik in Londen woon, gedurende die oorlog as gevolg van die lugaanvalle, gestuur na 'n oom op die platteland. Die oom is Professor Kirke (dit is Digory, van The Magician's Nephew, alhoewel dít nie aanvanklik genoem word nie) en sy huis is groot en oud, met 'n atmosfeer van geskiedkundigheid. Wat meer is, die huis is geografies geïsoleerd. Aangesien die professor nie 'n familie of groot huishouding het nie en nie self veel aandag aan sy vier besoekers skenk nie, is die kinders vry om te ontdek en verken soos hulle wil. Die verteller sê van die

huis: "It was the sort of house that you never seem to come to the end of, and it was full of unexpected places." (p. 11)

Op die heel eerste ontdekkingsstog, is dit Lucy wat die towerhangkas ontdek, maar voor hulle by die kamer met die hangkas kom, gee die verteller eers 'n kort opsomming van hulle ontdekkings tot op dié punt. Dié opsomming skep die indruk van 'n tog deur 'n doolhof - dit is asof hulle op 'n soektog (Engels "quest") is, dieper en dieper in die huis in totdat Lucy, so te sê op die diepste punt, die deur na die ander wêreld vind; figuurlik 'n deur, maar ook 'n letterlike deur in die vorm van die hangkasdeur. Dit is interessant om te let op die aspekte van hulle ontdekkingsstog wat deur die verteller uitgelig word. Behalwe die gekompliseerde "roete" van deure, trappe en gangetjies, sien hulle onder meer 'n lang vertrek vol prente en 'n wapenrusting; 'n kamer met groen drapeersels en 'n harp; en 'n reeks kamers met boekrakke vol boeke. Al dié voorwerpe hou verband met kultuur en geskiedenis, én is voorwerpe wat al tradisioneel geassosieer word met misterie en fantasie.

Aanvanklik is dit net Lucy wat die bestaan van die ander wêreld ontdek; dan, by 'n volgende geleentheid, word Edmund

geïnisieer in dié wêreld, hoewel hy dit later probeer ontken. Uiteindelik, by die derde geleentheid, is al vier die kinders bymekaar en ontdek en herontdek hulle die land van Narnia - betree hulle volledig die fantasie-wêreld.

'n Interessante aspek van die hangkas, is dat dit net by sommige geleenthede 'n deurgang bied na Narnia. Wanneer Lucy haar ervaring deur konkrete bewyse probeer staaf, blyk die kas 'n doodgewone kas te wees. Net soos in die geval van die towerringe is die werking van die hangkas nie verklaarbaar nie, en vir dieselfde rede: dit is 'n towerhangkas, fantasie. (Die verklaring van die hangkas se vreemde kwaliteite, sover dit verklaar kan word, vind 'n mens aan die einde van The Magician's Nephew.)

Hoewel die ontdekking van die hangkas én Narnia 'n oënskynlike toevalligheid is, weet die leser dat dit nie die geval is nie. Ook die verteller suggereer dit in sy beskrywing: "And after that - whether it was that they lost their heads, or that Mrs Macready was trying to catch them, or that some magic in the house had come to life and was chasing them into Narnia - they seemed to find themselves being followed everywhere... 'Quick!' said Peter, 'there's nowhere else,' and flung open the wardrobe. All four of them bundled inside

it...". (p. 51, 52) Die vier Pevensies word as 't ware deur Aslan opgekommandeer na Narnia om die land te bevry van die heerskappy van die bose "White Witch". Volgens "Mr Beaver" bestaan daar reeds jare lank 'n profesie aangaande die vier kinders se koms: "'...and it's a saying in Narnia time out of mind that when two Sons of Adam and two Daughters of Eve sit in those four thrones, then it will be the end not only of the White Witch's reign but of her life..." (p. 77) Aan die ander kant is daar 'n voordeel verbonde aan dié ervaring vir die kinders self. Dit is Aslan wat aan die einde van The Voyage of the Dawntrader vir Edmund en Lucy hierdie voordeel uitspel: "'This was the very reason why you were brought to Narnia, that by knowing me here for a little, you may know me better there..." (p. 188) (dit is in die bekende werklikheid.)

Professor Kirke help aan die einde van The Lion, the Witch and the Wardrobe die kinders om perspektief te kry op hulle Narnia-avonture: "...'Yes, of course you'll get back to Narnia again some day. Once a King in Narnia, always a King in Narnia. But don't go trying to use the same route twice. Indeed don't try to get there at all. It'll happen when you're not looking for it..." (p. 170)

Behalwe dat die ringe in The Magician's Nephew en die hangkas in The Lion, the Witch and the Wardrobe spesifieke magiese eienskappe het, word hulle instrumente wat Aslan gebruik. Dit verklaar waarom die kinders nie elke keer deur 'n spesifieke magiese objek na Narnia gebring word nie. In Prince Caspian word die vier Pevensies, deur die vir hulle onhoorbare geluid van 'n towerblaashoring na Narnia "getrek". In dié geval is dit wel 'n spesifieke objek met magiese eienskappe, maar die objek, die blaashoring wat Susan ontvang het op haar eerste besoek aan Narnia, bestaan net binne die fantasie-wêreld. Weer is daar 'n taak vir die vier kinders om te verrig in Narnia (natuurlik met die bystand van Aslan.) Die werklikheidsruimte van waar uit die kinders ontbied word, is 'n stasieperron, waar hulle sit en wag op 'n trein. Die oorgang na Narnia geskied sonder waarskuwing of voorbereiding. Soos in die geval met Digory en Polly in The Magician's Nephew, is dit Aslan wat die kinders persoonlik terugbring na die werklikheid - hierdie keer deur 'n deurpos in die lug. In The Voyage of the Dawnreader word Lucy, Edmund, en Eustace Scrubb (die Pevensies se neef) weer sonder waarskuwing getrek na Narnia, hierdie keer déúr - letterlik en figuurlik - 'n skildery. Indien die skildery enige magiese kwaliteite besit, word dit nooit genoem nie. Ook is daar oënskynlik geen spesifieke taak vir die kinders

in Narnia by hierdie geleentheid nie, tog weet die leser teen hierdie tyd implisiet, dat Aslan die reis of avontuur met 'n doel laat plaasvind. Eustace se "bekering" bevestig hierdie wete.

Wanneer Jill Pole en Eustace in The Silver Chair "ontsnap" uit die vreeslike werklikheid van Experiment House, het dit nie werklik enigiets te doen met hulle eie pogings nie; daar is ook niks spesiaals aan die hek waardeur hulle Narnia of die fantasie-wêreld binne beweeg nie. Die oorsprong van die ervaring is weer eens Aslan. Wanneer Aslan met Jill praat, noem hy: "'The task for which I called you and him here out of your own world.'" (p. 28) Ook sê hy: "'You would not have called to me unless I had been calling to you.'" (p. 28) Voordat Aslan vir Jill en Eustace terugbesorg in hulle eie werklikheid, bring hy hulle eers vir 'n kort tydjie na daar= die ander "realiteit", sy eie land, want saam met Caspian wat na sy dood homself in Aslan se land bevind, moet die twee kinders eers nog 'n taak verrig - in die bekende werk=likheid!

2.1.2.1.5 'n Afwyking ten opsigte van die struktuurpatroon in die Narnia-reeks

In vyf van die sewe Narnia-verhale begin die verhaal in die

bekende werklikheid, waaruit die kinders in die ander wêreld inbeweeg en uiteindelik weer terug beland in die bekende werklikheid. Van die oorblywende twee speel een verhaal volledig binne die fantasie-wêreld af. Chronologies, volgens die vertelde tyd, sou The Horse and His Boy wat die derde boek in die reeks is, volledig binne-in die tweede boek, The Lion, the Witch and the Wardrobe, kon pas. Die verhaal speel af in die tyd wanneer Peter, Susan, Edmund en Lucy op hulle eerste besoek aan die fantasie-wêreld is. Die verteller stel dit só: "This is the story of an adventure that happened in Narnia and Calormen and the lands between, in the Golden Age when Peter was High King in Narnia and his brother and his two sisters were King and Queens under him." (p. 11)

The Horse and His Boy wyk in so 'n mate af van die strukturele patroon wat die ander ses verhale volg, dat 'n mens jou daartoe gedwing voel om te vra of dié boek nog enigsins in dieselfde kategorie val as die ander ses in die reeks. Aan die een kant wil 'n mens beslis antwoord dat The Horse and His Boy anders is as die ander. Tog het dié verhaal 'n plek in die reeks en hoort dit minder eksplisiet, maar tóg, in dieselfde kategorie tuis as die ander Narnia-verhale. Dié Narnia-avontuur is as 't ware 'n verlengstuk van die avonture in The Lion, the Witch and the Wardrobe. Die fantastiese

aard van Narnia word, in die afwesigheid van 'n spesifieke vertrekpunt in die bekende wêreld, gekontrasteer met die werklikheid wat by implikasie tog aanwesig is. Shasta en Aravis is byvoorbeeld mens-karakters wat nie in Narnia grootgeword het nie en byvoorbeeld nie pratende diere ken nie. Hulle ken ook nie vir Aslan nie. In hierdie opsig stem hulle dus ooreen met die kinders van die aarde wat in die ander avonture in dié wêreld beland. Ook deur verwysings na die ander verhale in die reeks, en die leser se kennis van die ander verhale, met ander woorde die kontinuïteit of eendersheid van karakter en ruimte, én sy werklikheidsbelewenis in die algemeen, word hierdie kontras geskep.

In sy geheel stem hierdie verhaal egter meer ooreen met Todorov, Jackson en ander se konsep van die "marvellous" as die ander Narnia-verhale, omdat die bekende werklikheid slegs indirek betrek word, hoewel die ander Narnia-verhale waarskynlik ook deur die genoemde teoretici as "tales of the marvellous" beskou sou word. In die Narnia-verhale word daar nie van die leser verwag om die fantastiese gebeure te betwyfel nie - karakters wat wel twyfel, soos byvoorbeeld Edmund, Peter en Susan in The Lion, the Witch and the Wardrobe, wat aanvanklik nie wil glo aan die bestaan van die

fantasie-wêreld nie; Trumpkin in Prince Caspian, wat nie wil glo aan Aslan nie, en baie ander, word verkeerd bewys óf kom tot 'n punt waar hulle hulle kortsigtigheid erken. (Tóg het Narnia uiteindelik slegs sewe "vriende" of waarlik geïnisieerdes, met geen onbetwisbare bewyse van die bestaan van hulle fantasie-wêreld nie...) Todorov stel sy onderskeid só: "The fantastic confronts us with a dilemma: to believe or not to believe? The marvellous achieves this impossible union, proposing that the reader believe without really believing." (Todorov 1975:83) Uiteindelik is hierdie kwessie nie so belangrik nie, aangesien die uitgangspunt van hierdie studie is dat selfs al sou daar kategorieë onderskeid getref kon word tussen die sogenaamde "marvellous" en "suiwer fantasie", beide steeds binne die breë kategorie van die fantasie val. Dié breë kategorie word onderskei op grond van die aard van die gebeure.

2.1.2.1.6 The Last Battle

Die sewende Narnia-verhaal, The Last Battle, stem hoofsaaklik ten opsigte van struktuur ooreen met die genoemde vyf in die reeks. Ook in hierdie verhaal word twee van die kinders, Jill en Eustace, ontbied na Narnia om 'n spesifieke taak te verrig. "King Tirian", die koning van Narnia, roep in sy krisis om hulp - hy roep na Aslan en Aslan laat hom toe om

persoonlik te verskyn aan die sewe vriende van Narnia. Alhoewel dié verskyning van die koning Tirian 'n fantastiese gebeurtenis is, is dít nie die "deur" waardeur Aslan die kinders na Narnia bring nie; oënskynlik vind dít plaas in die trein waarmee Jill en Eustace op pad is om die ander te ontmoet. Dit is eers aan die einde van die verhaal - en hiermee wyk The Last Battle finaal af van die vorige verhale - dat die waarheid openbaar word.

Daar was vanuit 'n werklikheidsgebonde beskouing geen fantasiese gebeurtenis nie: wat Jill en Eustace ervaar het as Aslan se krag, was bloot die slag van 'n treinongeluk; hulle fantasie-reis na Narnia was nie na 'n tydelike fantasie-belewenis nie, maar in die ewige realiteit van die dood in. Gevolglik is daar aan die einde van The Last Battle geen terugkeer na die bekende werklikheid nie. In stede van terug te kom na die bekende werklikheid, beweeg Jill en Eustace na 'n onbekende, ewige werklikheid. Op hierdie punt kom daar dus 'n skeiding tussen die belewenis van die karakters en dié van die leser, wat tot op hierdie punt alles saam met die karakters belewe het. Dit wat vir die karakters finale realiteit word, is vir die leser tweedevlak-fantasie óf fantasie binne die fantasie.

2.1.2.1.7 Oorvleueling van die wêrelde

In hoofsaak neem die fantasie in die Narnia-reeks die vorm aan van 'n alternatiewe wêreld of wêrelde - met 'n eiesoortige karakter - wat ontdek word deur kinders wat op fantastiese wyse inbeweeg in die wêrelde. Getrou aan die wese van die fantasie, wat nie vasgepen en geklassifiseer wil word nie, bly die fantasie in die Narnia-reeks nie volledig beperk tot die ander wêreld nie, plek-plek is dit asof die grense van die verskillende wêrelde mekaar wil oorvleuel. In The Magician's Nephew is daar die reedsgenoemde geval van die towerringe. Ook Jadis betree die werklikheid van Londen en alhoewel sy skynbaar haar magiese kragte verloor het, maak sy 'n deeglike impak op die werklikheid. Dan verdwyn Jadis, die "Cabby" en sy perd, Digory, Polly en "Uncle Andrew" ten aanskoue van 'n hele menigte. Wanneer Digory en Polly terugkeer van Narnia af, bring Digory 'n appel saam met genesende krag. Ook die boom wat uiteindelik groei waar Digory die appelstronk begrawe, is nie 'n gewone boom nie. Soms beweeg die boom se takke asof daar wind waai, wanneer dit in werklikheid doodstil is...

In The Lion, the Witch and the Wardrobe is daar die hangkas; en die verdwyning van die vier pelsjasse uit laasgenoemde kas. In Prince Caspian bly Edmund se flits agter in Narnia.

Beide Jill en Eustace behou hulle klere uit Narnia in The Silver Chair en sowel die skoolhoof as 'n aantal leerlinge van Experiment House sien vir Jill, Eustace en Caspian in hulle Narniaanse uitrustings; ook die rug van Aslan in die opening waar daar vroeër 'n muur gestaan het. In The Last Battle verskyn koning Tirian in 'n gesig aan die sewe vriende van Narnia.

Dit is opmerklik dat nie een van dié genoemde fantasie-aspekte van so 'n aard is dat dit enige impak op 'n skeptiese, realiteitsgebonde wêreld sal maak nie. Die enigste twee aspekte wat nie ontken sou kon word, of as subjektiewe ervarings afgemaak sou kon word nie, is die towerringe en die verdwyning van Jadis, die "Cabby" en sy perd. Die ringe sien niemand behalwe die karakters wat in elk geval die hele fantastiese spektrum belewe nie. Bowendien sou 'n "nugterdenkende mens" wat daarmee gekonfronteer word, dit waarskynlik afmaak as kulkuns of oë-verblindery. Die verdwyning van Jadis en Strawberry; die "Cabby" en later sy vrou, sou 'n groter probleem wees vir die skeptiese persoon, maar op sigself is dit nie werklik 'n klinkklare bewys vir die fantasie nie. Laasgenoemde feit is natuurlik uiters belangrik in 'n fantasie, want indien die fantasie-wêreld konkreet bewys kan word, of algemeen aanvaar

word binne die werklikheid is dit nie meer fantasie nie, maar realiteit.

Met die karakters se ervarings as feitlik die enigste verwysingsbron vir die fantasie-wêreld, is dit interessant om op 'n later stadium in die reeks te verneem dat selfs hiërdie bron feilbaar is. Susan verloën haar vroeëre ervarings en glo later dat hulle slegs verbeeldingsvlugte was. Eustace haal haar aan in The Last Battle, oor Narnia: "'What wonderful memories you have! Fancy your still thinking about all those funny games we used to play when we were children.'" (p. 129)

2.1.2.2 Die tydsverloop in die wêrelde

Ook die verloop van tyd is geen bewys vir die bestaan van die fantasie-wêreld nie. Die kinders kom baie gou agter dat daar geen verband is tussen die verloop van tyd in Narnia en dié van die bekende wêreld nie. Digory ontdek dit in The Magician's Nephew na hulle avontuur van dae lank in Narnia: "'Great Scott!' thought Digory, 'I believe the whole adventure's taken no time at all.'" (p. 165) Ook die vier Pevensies maak dié skokkende ontdekking in The Lion, the Witch and the Wardrobe en Prince Caspian: eerstens was hulle vir jare in Narnia - volgens die tydsverloop in Narnia - net

om by hulle terugkoms in die werklikheid te ontdek dat dáár geen tyd verloop het nie; na 'n jaar in die werklikheid vind hulle uit dat leeftye reeds intussen verbygegaan het in Narnia. Die tydsverhouding is nie net ongelyk maar konstant nie, dit is totaal verskillend. Die verteller stel dit só in The Voyage of the Dawnreader: "Narnian time flows differently from ours. If you spent a hundred years in Narnia, you would still come back to our world at the very same hour of the very same day on which you left. And then, if you went back to Narnia after spending a week here, you might find that a thousand Narnian years had passed, or only a day, or no time at all. You never know till you get there." (p. 15)

2.1.3 Die aard van die alternatiewe wêreld

2.1.3.1 Inleiding

Behalwe vir die bestaansfeit van die ander wêreld en die fantastiese wyse waarop die kinders in dié wêreld beland, lê die fantasie van die Narnia-reeks in die wese van die ander wêreld. Die wêreld van Narnia verskil wesenlik van die bekende wêreld.

Soos reeds genoem is die wêreld van Narnia 'n "plat" wêreld,

teenoor die sfeervormige aarde - met al die implikasies wat dit het. Buiten hierdie struktuurafwyking van Narnia, funksioneer Narnia ook nie volgens die natuurwette van die bekende wêreld nie. Gedeeltelik hou dié afwykings verband met die vreemde karakters wat Narnia bewoon, byvoorbeeld pratende diere, boomgode en -godinne, 'n riviergod en baie ander. Dit hou egter ook verband met die prominente rol wat die magiese in Narnia speel. Die magiese elemente word ook in die fantasie-wêreld self as magies ervaar, maar dit word as sodanig aanvaár, terwyl dit in die bekende werklikheid geen plek het nie.

2.1.3.2 Magie in Narnia

2.1.3.2.1 Plekke

Die magiese aspekte van Narnia hou veral verband met plekke, objekte en spesifieke karakters. Een so 'n plek is die heuwel met die tuin bo-op waarin Digory in The Magician's Nephew 'n appel moet gaan pluk. Vanuit hierdie tuin kom 'n hemelse geur wat Digory, Polly en Fledge reeds op 'n afstand kan ruik. In die tuin groei 'n wonderboom wat die oorsprong van die geur is en besliste magiese kwaliteite het. In die boom sit 'n feniks ('n karakter uit die mitologie) wat die boom bewaak. Die tuin word beskryf as 'n stil en misterieuse plek en

wanneer Digory daarna verwys, praat hy van 'n "magical place".

In The Last Battle kom dié tuin weer ter sprake, nou as die werklike weergawe daarvan in Aslan se land. Hierdie keer word nie net een karakter toegelaat om tydelik die tuin binne te gaan nie, maar almal word uitgenooi om in te kom en hulle word ontmoet en verwelkom deur al hulle ou vriende van Narnia. Die mees fantastiese aspek van dié tuin is geografies. Lucy en "Mr Tumnus" formuleer hierdie beginsel wat ook op ander plekke in die fantasie-wêreld van toepassing is:

"'I see', she said at last, thoughtfully. 'I see now. This garden is like the stable. It is far bigger inside than it was outside.'

'Of course, Daughter of Eve,' said the Faun. 'The further up and the further in you go, the bigger everything gets. The inside is larger than the outside.'" (p. 170)

Ook by die stal waarna Lucy verwys geld dié beginsel. Die stal in The Last Battle is 'n klein houtgeboutjie waarin Shift die aap, vir Puzzle die donkie hou. Vanuit die Narniaanse realiteit is die stal konkreet, klein en

afgebaken, maar wanneer die karakters deur die stal deur beweeg, bevind hulle hulleself in oneindige groot ruimtes van natuurskoon en lig. Dit is almal behalwe die dwerge wat hulle waarnemingsintuïe beperk het tot dit wat hulle wil glo of waarneem. Die stal deur is al wat van die binnekant af sigbaar is van die stal self. Wanneer Tirian deur die skrefies in die hout loer, sien hy die donker Narniaanse nag en die toneel van die geveg:

"'It seems, then,' said Tirian, smiling himself, 'that the stable seen from within and the stable seen from without are two different places.'

'Yes,' said the Lord Digory. 'Its inside is bigger than its outside.'" (p. 133,134)

Ander magiese plekke is byvoorbeeld die eiland van Ramandu; "Deathwater"-eiland en die donker eiland wat die reisigers in The Voyage of the Dawnreader ontdek. Van hierdie drie voorbeelde is dit veral die donker eiland wat as plék magiese eienskappe het. Dit is die eiland waar drome waar word, met die geweldige implikasies wat dit meebring; dit is asof dié donkerte die skip vashou of wil insluk. By "Deathwater"-eiland is dit nie duidelik of die hele eiland magiese kwaliteite het nie, maar wel een deel daarvan - die

poel water wat alles wat daaraan raak in goud verander. Dit is egter nie die enigste kwaliteit van die poel water nie; dit is asof dit die mense wat dit ontdek, betower - Reepicheep sê dat die plek na sy mening 'n vloek het wat daarop rus; Drinian sê: "'Their Majesties all seemed a bit bewitched when they came aboard... Something happened to them in that place.'" (p. 101) Ramandu se eiland word, net soos die genoemde tuin, beskryf as 'n mistieke plek en die gebeure op dié eiland is van 'n fantastiese aard: die gedekte tafel; die voëls wat die feesmaal voorsien en opruim - ook die "fire-berry" van die son wat Ramandu elke oggend kry; Ramandu en sy dogter se lied; asook die drie slapende figure van die Narniaanse edelmannes.

In The Horse and His Boy, ontmoet die leser die "Hermit of the Southern March". Die hele atmosfeer wat hom en sy woonplek omhul is misterieus, maar dit is die poel water, waarin hy kan sien wat op ander plekke gebeur ('n tipe kristalbal), waarin die fantasie-element die sterkste aanwesig is.

2.1.3.2.2 Objekte

Objekte in die Narnia-reeks wat magiese eienskappe het, is

byvoorbeeld die geskenke wat Peter, Susan en Lucy van Kersvader ontvang op hulle eerste besoek aan Narnia. Die wapens wat die kinders by hierdie geleentheid ontvang, het nie besondere magiese kwaliteite nie, maar hulle is nie gewone wapens nie. Wanneer die kinders met hulle tweede besoek aan Narnia - meer as 'n duisend jaar later, volgens Narnia se tydsverloop - hulle ou kasteel ontdek, vind hulle die wapens behoue, in dieselfde toestand as vroeër. Twee van hierdie geskenke het egter besonderse magiese eienskappe: Lucy se kristal- (of diamant-) flessie met 'n vloeistof wat magiese helende krag bevat en Susan se ivoorblaashoring waarvan die geluid magiese krag het.

Op hulle reis in Voyage of the Dawnreader, kom die geselskap op die eiland van die "Duffers". Hier vind hulle 'n voormalige ster, Coriakin, wat met "rough magic", soos hy dit stel, die "Duffers" moet regeer. Hier sien Lucy 'n boek wat self magiese kwaliteite het, daar kan byvoorbeeld in die boek nie teruggeblaai word nie; waarvan die inhoud bestaan uit towerspreuke. Met een van laasgenoemde moet sy die "Duffers" tot sigbaarheid herstel.

2.1.3.2.3 Karakters

Van die karakters met magiese kwaliteite of vermoëns is Aslan en Jadis, ook later die "Green Witch", die belangrikste. Aslan se magiese kwaliteite is in ooreenstemming met sy karakter en status, en elke verskyning van hom gaan gepaard met die fantastiese. Wat Jadis en haar opvolger(s) betref, is die magiese kwaliteite minder vanselfsprekend. Jadis se magte, net soos "Uncle Andrew" s'n, is magte wat sy deur haar eie pogings verkry het. Wanneer sy Narnia deur toorkrag in die lang winter vasvang en haarself tot koningin verhef, is haar belangrikste "middel" haar toorstaf waarmee sy haar onderdane in klipstandbeelde verander. Wanneer Edmund in die geveg tussen Jadis en haar volgelingen en die volgelingen van Aslan, die staf breek, verloor Jadis 'n groot stuk van haar krag en gevolglik die oorlog. Die groen heks van The Silver Chair se magiese kragte werk soortgelyk aan die van Jadis. Haar krag is nie absoluut óf vanselfsprekend nie; baie van haar kragte is gesetel in objekte buite haarself, byvoorbeeld die stoel waarop Rilian vasgebind word; die poeier wat sy in die vuur gooi en die lied wat sy sing met die begeleiding van haar musiekinstrument. Wanneer sy sien dat haar betowering nie gaan werk nie, verander sy na haar ware gedaante en wanneer sy dood is, disintegreer alles wat met

haar toorkrag aanmekaar gehou is.

Weer eens wek al hierdie magiese en/of fantastiese gebeure geen gevoel van vertwyfeling by die leser nie, wel 'n gevoel van verwondering, maar binne die raamwerk van die fantasie-wêreld is die gebeure aanvaarbaar.

2.1.3.3 Die karakters van Narnia

2.1.3.3.1 Inleiding

In die fantasie-wêreld van Narnia kan 'n mens drie groepe karakters onderskei wat eie is aan dié wêreld en mens-karakters wat nie eie-soortig is aan Narnia nie. Die afleiding word gemaak dat alle mense in die fantasie-wêreld oorspronklik van die aarde af kom, en dit is op sigself 'n stukkie fantasie. In die eerste plek bestaan die wêreld van Narnia nie in die werklikheidskonsep van die bekende wêreld nie. In die tweede plek is die enigste wyse waarop mense in Narnia kan kom, deur magie - vergelyk 2.1.2.1.2 en 2.1.2.1.3. Hulle word dan ook genoem: "Sons of Adam" en "Daughters of Eve". Tog word die mens-karakters ten volle geïntegreer in die fantasie. 'n Hele aantal van hulle word konings van Narnia en Archenland, byvoorbeeld Frank en Helen van The Magician's

Nephew en hulle afstammelinge; die vier Pevensies en Caspian en sy afstammelinge. Prins Caspian se leermeester in Prince Caspian, "Doctor Cornelius" sê aan hom: "'All you have heard about Old Narnia is true. It is not the land of Men. It is the country of Aslan, the country of the Waking Trees and Visible Naiads, of Fauns and Satyrs, of Dwarfs and Giants, of gods and the Centaurs, of Talking Beasts.'" (p. 50) Aslan bevestig hierdie punt: "'You, Sir Caspian,' said Aslan, 'might have known that you could be no true King of Narnia unless, like the Kings of old, you were a son of Adam and came from the world of Adam's sons. And so you are.'" (p. 184) Selfs die Calormenes het hulle oorsprong in die bekende realiteit, hoewel ver in die verlede. Volgens Martha Sammons (1979:55) was die eerste Calormenes vlugteling uit Archenland en die mense van Archenland is afstammelinge van koning Frank, alias die "cabby", en koningin Helen van The Magician's Nephew. Oënskynlik is die mens-karakters in die fantasie-wêreld nie anders as fiksionele karakters in literêre werke wat nie fantasieë is nie; tog is hulle deur hulle deelname in die fantasie-gebeure en hulle verbondenheid met die ander karakters deel van dié wêreld.

Die karakters wat eiesoortig is aan die fantasie-wêreld en

nie sou kon bestaan binne die raamwerk van die bekende wêreld nie, is onderskeidelik: die Narniaanse pratende diere; karakters wat Lewis leen uit ander literêre bronne, onder meer die mitologie en laastens 'n groep karakters wat Lewis se eie, unieke skeppinge is.

2.1.3.3.2 Pratende diere

Hoewel pratende diere 'n algemene verskynsel is in kinderliteratuur, is die pratende diere van Narnia heel besonders. Die diere is nie vanselfsprekend pratende diere nie, maar is 'n groep wat deur Aslan uitgesoek is om anders te wees as die ander diere van Narnia. Die pratende diere kom in die fantasie-wêreld net in Narnia self voor, behalwe wanneer van die diere, soos byvoorbeeld Bree en Hwin in The Horse and His Boy, deur onnatuurlike oorsake in 'n ander streek beland. Ook is daar voorwaardes aan hulle status as pratende diere gekoppel. Wanneer Aslan die inwoners van Narnia hulle opdragte gee, waarsku hy die pratende diere om nie te verval in die gewoontes van die gewone diere nie: "The Dumb Beasts whom I have not chosen are yours also. Treat them gently and cherish them but do not go back to their ways lest you cease to be Talking Beasts. For out of them you were taken and into them you can return. Do not so." (p. 109)

Dit is nie ydele woorde nie, soos gesien kan word uit spesifieke gevalle in die latere gebeure in Narnia. Een voorbeeld word genoem aan die einde van The Horse and His Boy wanneer die verteller verwys na Prins Corin van Archenland se ongewone prestasies as bokser. Hier word gepraat van: "...the Lapsed Bear of Stormness, which was really a Talking Bear but had gone back to Wild Bear habits." (p. 188) In The Last Battle is daar die voorbeeld van Ginger, die kat: "And the longer he caterwauled the less like a Talking Beast he looked... 'Look, look!' said the voice of the Bear. 'It can't talk. It has forgotten how to talk! It has gone back to being a dumb beast. Look at its face.' Everyone saw that it was true." (p. 105)

Behalwe dat die pratende diere kan ophou om pratende diere te wees, kan ander diere deur Aslan bygevoeg word tot die groep. In The Lion, the Witch and the Wardrobe knaag 'n klomp gewone veldmuis die toue stukkend waarmee Aslan op die Kliptafel vasgebind is. Later in Prince Caspian verskyn die eerste pratende muis en in dieselfde boek gee Aslan die verklaring hiervoor: "...for the kindness your people showed me long ago when you ate away the cords that bound me on the Stone Table (and it was then, though you have long

forgotten it, that you began to be **Talking Mice**)...'" (p. 178)

Ook is al die pratende diere nie egte Narniane nie - daar is 'n uitsondering: Strawberry, die trekperd van Londen, wat aanvanklik, skynbaar per ongeluk in Narnia beland. Strawberry is een van die groep diere wat deur Aslan uitgesoek word om pratende diere te wees; Strawberry, wat Fledge word, die vader van al die Narniaanse gevleuelde perde.

Die pratende diere van Narnia is nie net mense wat vermom is as diere nie. Hoewel dié diere die eienskappe het wat die mens normaalweg onderskei van diere, is hulle deur en deur dié en elkeen getrou aan sy spesifieke dier-aard. (Voorbeelde is: die honde wat rondhardloop en blaf en aan alles ruik; die bere wat opreg, maar stadig en slaperig is; en die eekhorings wat raserig is en selde stil sit ensovoorts.)

Seker een van die onvergeetlikste dierekarakters van die Narnia-reeks is Reepicheep die muis. Reepicheep is onverskrokke; dapper tot na aan absurditeit; absoluut gesteld op sy waardigheid en eer; en die hoflikheid self. Reepicheep is

omtrent twee voet hoog wanneer hy op sy agterpote staan - klein genoeg om op 'n mens se skouer te ry en klein genoeg vir Eustace om hom aan sy stert rond te swaai. Drinian sê by geleentheid: "'Drat that mouse!' ...'It's more trouble than all the rest of the ship's company put together. If there is any scrape to be got into, in it will get! It ought to be put in irons - keel-hauled - marooned - have its whiskers cut off. Can anyone see the little blighter?'" (Voyage of the Dawntreader) (p. 172) en Peter in Prince Caspian: "'Come back, Reepicheep, you little ass!'...'You'll only be killed. This is no place for mice.'" (p. 167) Tog is Reepicheep 'n geliefde karaktertjie en is die positiewe karaktereienskappe, wat soveel prominenter is as gevolg van sy grootte en status as muis, 'n voorbeeld vir al die ander karakters.

Net soos dapperheid in die muis, Reepicheep geïllustreer word, sien die leser getrouheid en onveranderlikheid in Trufflehunter, die ratel; arrogansie in Bree die perd, teenoor Hwin se nederigheid en sagmoedigheid; sluhed en korrupsie in Shift die aap, teenoor Puzzle, die donkie, wat met sy swak selfbeeld en gebrek aan selfvertroue manipuleerbaar is; en veel ander in die verskillende diere.

2.1.3.3.3 Karakters uit literêre bronne

Die tweede groep karakters wat eiesoortig is aan Narnia, is dié wat Lewis leen van die klassieke mitologie, die wêreld van die volksverhaal en ander literêre bronne.

In die eerste plek is daar die algemene karakters van dié soort, byvoorbeeld dwerge, reuse, fauns, bosgode en -godinne, waternimfe, 'n riviergod, sentours, eenhorings en gevleuelde perde; ook: hekse, weerwolwe, "ogres" (mensvreter) en veel meer. Na baie van hierdie tipes karakters word net kortliks verwys; dikwels in die opnoem van 'n lys van karakters, of beskrywing van 'n groep karakters wat vir die een of ander rede byeen is, terwyl sommige van hulle individuele status verkry, byvoorbeeld "Mr Tumnus" die faun; Trumpkin en Nikabrik die dwerge, ook Poggin die dwerg in The Last Battle; Jewel die eenhoring; Glenstorm van die sentours en die reuse Rumblebuffin en Wimpleweather.

In die tweede plek is daar 'n groep van hierdie karakters wat reeds individuele status het buite die Narnia-reeks. In The Lion, the Witch and the Wardrobe ontmoet die kinders vir Kersvader; in Prince Caspian maak Bacchus en Silenus hulle opwagting. Wanneer Lewis in Voyage of the Dawnreader syde=

lings verwys na Koning Arthur, en die "geloof" van sommige mense dat hy weer sy verskyning in Brittanje gaan maak, is 'n mens amper verbaas dat hy nie sy verskyning in die wêreld van Narnia maak nie. Narnia kom by tye voor soos 'n vertoonkas of versameling van al Lewis se gunsteling-karakters. Omdat al hierdie karakters deeglik ingewef is in die verhale en die fantasie-wêreld en as sodanig funksioneel is, verryk hulle teenwoordigheid nie net die fantasie-wêreld nie, maar ook die Narnia-reeks as literêre werke. Die gedagte aan die "terugbring" van 'n karakter soos koning Arthur, is glad ook nie so vreemd binne die literêre konteks van Lewis se werke nie - in That Hideous Strength bring hy die towenaar Merlin terug na die werklikheid...

Die karakters in hierdie tweede groep eiesoortige karakters van Narnia, is almal reeds in eie reg fantasie-karakters, sodat hulle verskyning in Narnia - bo en behalwe die fantastiese aspekte van hulle "optrede" - deel uitmaak van die fantasie-element in die reeks.

2.1.3.3.4 Lewis se eie skeppinge

Die derde groep Narniaanse karakters, is karakters wat Lewis self skep, dit wil sê karakters wat fantasties van

aard is, maar nie pratende diere is nie en nie elders in literêre werke voorkom nie.

Die "marshwiggles" is uniek aan die Narnia-verhale en veral Puddleglum, wat vir Jill en Eustace vergesel op hulle soektog na Prins Rilian in The Silver Chair, is onvergeetlik as karakter. Die "marshwiggles" Puddleglum, word as volg deur die kinders gesien: "...the figure turned its head and showed them a long thin face with rather sunken cheeks, a tightly shut mouth, a sharp nose, and no beard. He was wearing a high, pointed hat like a steeple, with an enormously wide flat brim. The hair, if it could be called hair, which hung over his large ears was greeny-grey, and each lock was flat rather than round, so that they were like tiny reeds. His expression was solemn, his complexion muddy, and you could see at once that he took a serious view of life." (p.63,64) Ook: "They now saw that he had very long legs and arms, so that although his body was not much bigger than a dwarf's, he would be taller than most men when he stood up. The fingers of his hands were webbed like a frog's, and so were his bare feet which dangled in the muddy water. He was dressed in earth-coloured clothes that hung loose about him." (p. 65)

Die beskrywing van die "marshwiggles" se voorkoms is belangrik, want die "marshwiggles" is, in ooreenstemming met hulle voorkoms en omstandighede, van nature pessimisties. Selfs die rook van Puddleglum se pyp is swart en styg nie op nie, maar sak af en dryf soos mis net bo die grond. Dié karaktertrek lei tot frustrasie en moedelse uitbarstings van Jill en Eustace gedurende hulle reis, maar uiteindelik besef hulle die waarde van Puddleglum se teenwoordigheid. Veral sy "toespraak" en optrede in die groen heks se kasteel of paleis maak van Puddleglum 'n held. Wanneer sy van Puddleglum afskeid neem, sê Jill: "'Puddleglum!'... 'You're a regular old humbug. You sound as doleful as a funeral and I believe you're perfectly happy. And you talk as if you were afraid of everything, when you're really as brave as - as a lion.'" (p.197)

2.1.3.4 Aslan

Die feit van 'n ánder wêreld, met 'n eie anderse karakter is myns insiens reeds fantasie, maar selfs al sou dit nié oortuig as fantasie nie, moet die gebeure wat ook binne Narnia ongewoon is, as fantasie beskou word. Hier verwys ek na die magiese aspekte wat reeds genoem is, maar veral Aslan, die leeu, wat in 'n sekere sin die saamtrek- of

vertrekpunt is van al die fantasie in die Narnia-reeks.

In die eerste boek van die Narnia-reeks ontmoet die kinders vir Aslan as die skepper van Narnia. In die daaropvolgende avonture is Aslan deurgaans betrokke - implisiet of eksplisiet. Gaandeweg word dit duidelik dat Aslan die een is wat elke avontuur beplan of bewerk; daarvoor waghou en ingryp wanneer dit nodig raak; en in sommige gevalle aktief deelneem in die avontuur. Dit word duidelik dat alhoewel Aslan 'n "skepsel" van Lewis is en as sodanig deel is van die fantasie, hy 'n baie komplekse karakter is, wat uiteindelik sterk verbande het met die realiteit.

Wat voorkoms betref, val Aslan as karakter binne die groep van die pratende diere. Hy plaas ook homself in dié kategorie. In The Horse and His Boy sê hy aan Bree: "'Now, Bree,' he said, 'you poor, proud, frightened Horse, draw near. Nearer still, my son. Do not dare not to dare. Touch me. Smell me. Here are my paws, here is my tail, these are my whiskers. I am a true Beast.'" (p. 169) Tog was Aslan reeds daar, in sy dier-vorm voordat Narnia bestaan het, aangesien hy self die skepper van Narnia is. Daar is dus 'n skynbare teenstrydigheid in Aslan as karakter: hy staan volledig

binne die wêreld van Narnia, maar terselfdertyd is hy buite die wêreld - hy bestaan beide voor en na die skepping én vernietiging van Narnia.

Aslan is, soos duidelik uit die voorafgaande blyk, ook nie tydsgebonde nie: hy toon geen verandering wat verband hou met die tydsverloop van die avonture nie. Hoewel hy telkens uiterlik verander en totaal onvoorspelbaar is ten opsigte van sy verskynings, al dan nie, in Narnia - Aslan is ook nie plekgebonde nie - is hy 'n konstante; onveranderlik in sy karakter en krag - sy wese. Weer dui dit op 'n skynbare teenstrydigheid: Aslan is onveranderlik in sy wese, maar in wese is hy fantasties; dus onverklaarbaar, vreemd. Laasgenoemde lei egter nie daartoe dat Aslan by die leser en die ander karakters 'n gebrek aan sekuriteit teweeg bring nie. Inteendeel lok Aslan definitiewe - en konsekwente - reaksies by die ander karakters uit, en ook die leser se reaksie teenoor Aslan is nie een van vertwyfeling nie.

By sommige geleenthede ondergaan Aslan volledige gedaante=verwisselings om sodoende sy doel te bereik. In The Horse and His Boy neem Aslan die gedaante van 'n kat aan om Shasta te vertroos wanneer hy die nag moet deurbring tussen die ou

grafte buite Tashbaan. Wanneer jakkalse gedurende die nag die onwetende Shasta se lewe bedreig, neem Aslan tydelik sy leeugedaante aan om hulle te verdryf. Hoewel Shasta onbewus is van die ware toedrag van sake en die leser dit hoogstens, slegs vermoed, suggereer Lewis dat hierdie kat geen gewone kat is nie en nadat Aslan die gebeure later aan Shasta verduidelik het, is dit onmiskenbaar: die kat word beskryf as ongewoon groot en baie ernstig ("solemn") met 'n aura van oudheid en geheimsinnigheid en hoewel die kat nie praat met Shasta nie, is dit tog asof dit kommunikeer: "The cat stared at him harder than ever." (p. 77) Wanneer die kat in reaksie op Shasta se woorde hom krap, is dit geen gewone optrede van 'n kat nie - vandaar die ironiese uitlating van Shasta: "'None of that,' said Shasta. 'It isn't as if you could understand what I'm saying.'" (p.79)

In The Voyage of the Dawntreader kom Aslan tot die Dawntreader se redding in die vorm van 'n albatros wat hulle uit die donker nagmerrie-eiland lei. Aan die einde van The Voyage of the Dawntreader verskyn Aslan aan die drie kinders as 'n lam, wat voor hulle weer sy leeugedaante aanneem: "...as he spoke his snowy white flushed into tawny gold and his size changed and he was Aslan himself, towering above

them and scattering light from his mane." (p. 187) Ook in The Last Battle ondergaan Aslan 'n gedaanteverwisseling. Wanneer hy finaal aan die kinders en ander karakters verskyn, verskyn hy as Aslan die leeu, maar dan verander hy van gedaante, hoewel daar geen beskrywing van sy uiteinde=like gedaante is nie: "As He spoke He no longer looked to them like a lion..." (p. 173)

Aslan behou vir die grootste gedeelte van sy teenwoordigheid in die Narnia-reeks sy leeugedaante, maar selfs dít bly nie voortdurend dieselfde nie. Telkens is daar die suggestie dat hy van grootte verander of toeneem in helderheid of glans. Dit is asof sy majesteit en grootheid as karakter telkens neerslag vind in sy voorkoms - die innerlike of abstrakte kwaliteite van Aslan kom tot uiting in sy voorkoms. Vandaar die lieflike geur wat hom omring en veral vanuit sy goue maanhare skyn te versprei. Die aanvanklike beskrywing van Aslan is as volg: "It was a lion. Huge, shaggy, and bright, it stood facing the risen sun." (The Magician's Nephew p. 96) Later sê die verteller: "...though Digory could no longer hear the Lion, he could see it. It was so big and bright that he could not take his eyes off it." (p. 106) Wanneer Digory vir Aslan moet konfron=teer, ervaar hy hom as volg: "Aslan was bigger

and more beautiful and more brightly golden and more terrible than he had thought." (p. 124) Met hulle terugkeer na die bekende wêreld, is dit asof hulle tydelik oorweldig word deur Aslan se teenwoordigheid; sy goue skitterende maanhare: "And all at once...the face seemed to be a sea of tossing gold in which they were floating..." (p. 165) Hoewel hierdie waarnemings van Aslan subjektiewe ervarings is en as sodanig verklaarbaar is - dit is ten opsigte van die veranderende voorkoms van Aslan, is die suggestie dat Aslan inderdaad veranderlik van voorkoms is.

In The Lion, the Witch and the Wardrobe ervaar die kinders hierdie verandering van Aslan se voorkoms nadat hy uit die dood opgestaan het. "They looked round. There, shining in the sunrise, larger than they had seen him before, shaking his mane (for it had apparently grown again) stood Aslan himself." (p. 147) In dieselfde boek, wanneer Aslan op pad is na die heks om gedood te word, stap Lucy en Susan weerskante van hom met hulle hande op/in sy maanhare, wat hulle ook streel. Hoewel Aslan deurgaans uitgebeeld word as groter as 'n gewone leeu, impliseer dit tog dat hy hier ten minste 'n bereikbare hoogte moes wees vir die kinders. In The Horse and His Boy word vertel dat Aslan, wat langs Shasta (op sy

perd) loop, hoër is as die perd. En in The Voyage of the Dawntreader, wanneer Caspian, die drie kinders en Reepicheep by die "goue"-poel is en Aslan aan hulle verskyn, is hy nog groter: "...above them...passed with slow pace the hugest lion that human eyes have ever seen." (p. 100)

Tog is Aslan nie altyd 'n groot en "konkrete" leeu wanneer hy verskyn nie. Op die eiland van die "Duffers" verskyn Aslan aan Lucy in 'n prentjie in die toewenaar se boek en in The Silver Chair verskyn Aslan aan Jill in 'n droom om haar te herinner aan die tekens wat sy moet onthou.

Verder is Aslan besonders wat sy kleur betref. Telkens word sy maanhare vergelyk met lewende of vloeibare goud. Ook straal hy onder sekere omstandighede lig uit en hy is omhul, veral sy maanhare, met 'n lieflike geur.

Aslan is "the son of the great Emperor-beyond-the-sea" en nie gebind aan Narnia nie; hy kom en gaan sonder waarskuwing en sonder 'n patroon. Aslan is geensins plekgebonde nie en sy bewegings van plek tot plek is nie altyd kontroleerbaar nie, vandaar dat hy op sulke vreemde plekke as "Deathwater Island" en "Dragon Island" sy opwagting maak; ook in

Calormen en Harfang. Hiermee saam gaan sy "alwetendheid": behalwe dat Aslan die avonture van die kinders inisieer, is hy skynbaar volledig bewus - tot in die fynste besonderhede - van alles wat gebeur in die fantasie-wêreld, maar ook in die werklikheid. Dit verklaar waarom hy soms so tydig sy opwagting maak, ook op ongewone plekke.

Aslan het, soos genoem, magiese kragte - eintlik is niks, by implikasie, vir hom onmoontlik nie. Nietemin onderwerp hy homself aan sy eie reëls, soos duidelik gestel word in The Voyage of the Dawnreader in die gesprek tussen Aslan en Lucy:

"'Oh, Aslan,' said she, 'it was kind of you to come.'

'I have been here all the time,' said he, 'but you have just made me visible.'

'Aslan,' said Lucy almost a little reproachfully.

'Don't make fun of me. As if anything I could do would make **you** visible!'

'It did,' said Aslan. 'Do you think I wouldn't obey my own rules?'" (p. 123)

Ook in The Lion, the Witch and the Wardrobe onderwerp Aslan homself aan die heks om reëls te gehoorsaam, hoewel almal besef dat niemand werklik die vermoë het om hom te oorwin

nie.

Hoewel daar veral deur simbolisme en meer spesifiek Aslan as simbool vir Christus (vergelyk 3.3.2) 'n verband gelê word tussen die fantasie-wêreld van die Narnia-reeks en die bekende wêreld, hou die fantasie-element in hiêrdie reeks verband met die skep van 'n ander wêreld. As sodanig sou dié verhale nie deur Jackson (1981) en Todorov (1975) as suiwer fantasie beskou word nie, maar wel as verhale van die "marvellous". Die vreemde, onverklaarbare gebeure in die Narnia-verhale waaruit die fantasie-element bestaan, negeer nie die werklikheid suiwer van binne die werklikheid soos wat Jackson in haar teorie vereis nie (vergelyk 1.3.1), tog ontstaan die fantasie-gebeure, soos aangetoon, vanuit die werklikheid. In teenstelling met die leë ruimtes en ruimtes van betekenisloosheid wat die suiwer fantasie volgens Jackson binne die werklikheid beklemtoon, of dáárstel, skep die fantasie in die Narnia-verhale die teenoorgestelde: "ruimtes" wat méér betekenis het as die bekende werklikheid en wat selfs aan die bekende werklikheid 'n nuwe en sinvoller betekenis wil gee. Hiêrdie ruimtes bevraagteken nietemin die werklikheid: eerstens deur die blote bestaansfeit van die alternatiewe wêreld en tweedens deur die aard van dié

wêreld, as afwykend van die bekende wêreld.

Aangesien daar nie van die leser verwag word om die fantasie-gebeure in die Narnia-reeks te betwyfel nie, voldoen dié reeks ook nie aan die eerste kondisie van Todorov se voorgestelde teorie nie. (Vergelyk 1.2.1) Tog is dit duidelik dat die verwysing hier na gebeure is wat net bestaan in die verbeelding; gebeure wat nie 'n deel kán uitmaak van die werklikheid nie - gevolglik fantasie-gebeure.

Vervolgens word gekyk na twee bekende Afrikaanse werke in die kinderliteratuur, naamlik die Huppelkind-reeks van W.O. Kühne en Ken jy die Kierangbos? van Freda Linde. Ook hierdie werke is bekend as "fantasieë". Hulle word op dieselfde wyse as die Narnia-verhale ondersoek. Die werke het hul oorsprong in 'n ander taal en dus ook 'n ander kultuur. Die fantasie-aspekte in dié werke toon sowel ooreenkomste as verskille ten opsigte van die Engelse Narnia-reeks en onderling ten opsigte van mekaar.

2.2 Huppelkind en sy maats van W.O. Kühne

2.2.1 Inleiding

In die Narnia-reeks is die fantasie-wêreld 'n volledige wêreld, kompleet met son, sterre, vasteland en see; wat net deur magie bereik kan word. Behalwe vir die mens-karakters wat "per ongeluk" daar beland, is Aslan die enigste verband tussen dié fantasie-wêreld en die werklikheid.

In die Huppelkind-reeks, gebeur alles op 'n kleiner skaal. Die fantasie-wêreld is geleë rondom 'n kuil in 'n vlei. Dié fantasie-wêreld is ook nie so definitief afgebaken as die fantasie-wêreld in die Narnia-reeks nie. Hoewel die fantasie-wêreld 'n spesifieke area beslaan, is dit 'n spesifieke area in die werklikheid en die werklikheid is nie uitgesluit uit hierdie fantasie-wêreld nie. Huppel beleef dié gedeelte van die vlei as fantasie-wêreld, terwyl sy oupa dit waarskynlik as realiteit beleef. Hulle beweeg vrylik in en uit dié deel van die vlei - Huppel betree die fantasie-wêreld willekeurig, sonder die toedoen van enige magiese krag of werking. Die enigste snaaksigheid of vreemdheid aan Huppel se inbeweeg in die fantasie-wêreld, is die feit dat hy telkens rondomtalie draai en soms daarná tussen sy bene

deur kyk. Laasgenoemde veral om die padwysers van Lekkerland te kan lees.

2.2.2 Die realiteit in die Huppelkind-reeks

Die werklikheid waaruit die fantasie ontstaan, is 'n vlei met diep kuile en strome en 'n huisie waarin Huppel en sy visserman-oupa woon. Die beskrywing van hierdie werklikheid sluit aan by die belewenisveld van die kleinkind en is as sodanig nie baie spesifiek en wetenskaplik nie, maar hoewel die beskrywing vreemd klink, is dit nie fantasties nie. Die feit dat die huisie "in die middel van die wêreld in die middel van die vlei" is, gee aan die werklikheidsbeskrywing 'n speelse, onbepaalde, maar tog realistiese karakter. So ook die baie beskrywende, maar eintlik niksseggende name: "Aan-die-Beek" en "Krom-en-Skeef".

Huppel en sy oupa se lewenstyl is eenvoudig en huislik. Huppel het byvoorbeeld 'n bont hennetjie, en hy gaan haal self die eiers uit die nes onder die polle langs die stroompie. Ook het Huppel 'n swart koeitjie. Aan die begin van die tweede boek in die reeks, Huppel maak 'n plan, word 'n tipiese ontbyt van Huppel beskryf: Huppel se oupa gee hom "van die swart koeitjie se wit melk, en 'n lekker bord pap met

bruinsuiker op" en "een van Bont Hennetjie se rooibruin eiers op gebraaide brood." (p. 39) Ook Huppel se oupa pas in hierdie atmosfeer van rustigheid en geborgenheid. Hy word beskryf as 'n rustige en wyse ou man, van voorkoms 'n tipiese visserman, met snor, baard, pet en groot ou stewels en met sy eie "diep ou stoel" voor die vuur.

2.2.3 Die ontdekking van die fantasie-wêreld "Lekkerland"

Huppel is, soos sy naam aandui, 'n "vrolike knapie" en tog is hy eensaam, omdat daar nie ander kinders op die vlei woon nie en omdat sy oupa feitlik deurentyd besig is met sy visvangery. Sy eensaamheid is die oorsaak wat lei tot Huppel se ontdekking van die fantasie-wêreld. Soos in die Narnia-reeks is hier dus 'n mensekind wat uitbeweeg uit sy onmiddellike omgewing om die fantasie-wêreld te ontdek. Op pad in sy soektog na maatjies, stamp Huppel sy toon teen iets en nadat hy rondomtalie gedraai en tussen sy bene deurgekyk het, sien hy 'n padwyser na "LEKKERLAND". Dit is die eerste teken van die fantasie-element in die Huppelkind-verhale. Of die feit dat hy rondomtalie draai enige magiese uitwerking het, is te bevraagteken, tog is die implikasie dat die hele ritueel wel bygedra het tot sy ontdekking van die fantasie-

wêreld. Om tussen sy bene deur te kyk, moes uiteraard help omdat al Lekkerland se padwysers laag op die grond en onderstebo is.

Al gou is dit duidelik dat Lekkerland sinoniem is met die "diep kuil vol soet water wat nooit opdroog nie" en die onmiddellike omgewing daarvan. Huppel vra vir een van die karakters wat hy ontmoet hoe om by die diep kuil vol soet water te kom en vir die volgende een hoe om by Lekkerland te kom, totdat hy vir Steek vra hoe om by Lekkerland te kom en dié vir hom verduidelik hoe om by die diep kuil te kom. Later blyk dit dat die diep kuil in die middel van Lekkerland is. Aan die begin van Wip-Huppel-Wip word gesê: "Die Lekkerland se pad is 'n lang, lang pad wat in die rondte loop...hy drentel al om en om en om die diep kuil vol soet water wat nooit opdroog nie." (p. 65) Waar die grense van Lekkerland loop, word nie gesê nie en na elke dag se avontuur gaan Huppel gewoonweg huis toe. Sy in-en-uitbeweeg in die fantasie-wêreld is dus willekeurig, in teenstelling met dié van die kinders in die Narnia-reeks. Van die Lekkerlandse inwoners kom selfs tot by Huppel en sy oupa se huisie, byvoorbeeld Fiefman, wanneer hy na Huppel kom soek. Wanneer Huppel en Vlak-Floors vir Vlei-Floors in die solder

toegesluit het, sê Huppel vir Vlak-Floors dat hy by Huppel en sy oupa kan kom bly. Ook is die karaktertjies heeltemal bekend met Huppel se oupa. Verder is daar geen probleem met die tyd soos in die Narnia-reeks nie. Vanweë die verband met die werklikheid is die tydsverloop in Lekkerland dieselfde as dié van die werklikheid.

2.2.4 Die aard van die fantasie-wêreld

2.2.4.1 Die inwoners van Lekkerland

Die fantastiese aard van Lekkerland lê veral in die karakters wat Huppel ontmoet en in hulle optrede. Huppel maak kennis met al die voëls en diertjies van die vlei. Die voëls en veral "ou Maraboe", wat Huppel heel eerste ontmoet, en die skeerbekmuise word uitgesonder. Wanneer Huppel sê dat hy weet wat hulle "piep", wonder 'n mens of hulle werklik práát en dus of hulle werklik fantasie-wesens is. Veral ou Maraboe voer egter lang gesprekke met Huppel en met die verloop van die reeks, word Huppel se gesprekke met die ander voëls ook meer kompleks; in Huppel by die water help die voëls vir Huppel visvang (aangesien hulle almal vleivoëls is, is dit seker nie té vreemd nie) en in Huppel Verjaar lees 'n mens dat die voëls die "gemmerbier skink".

Dit gee die finale deurslag, aangesien dié aktiwiteit 'n uitsluitlik menslike aktiwiteit is en indirek verband hou met die mens as rasionele wese. Nou is hulle optrede duidelik fantasties. Dit ontken die reëls van die bekende werklikheid wat bepaal dat die voël nie rationeel is nie, en gevolglik nie dink, praat en doen soos die mens nie.

Die ander karakters wat Huppel ontmoet, is volledig fantasies. Hulle is: Fiefman, Vlak-Floors (en Wielie en Walie, sy handlangertjies) en Steek; Diefman, Vlei-Floors en Haak, die drie lummels; die Storieman; die Slaapkouse, Boekwurms, Nuuskierige Agies, die Papbroek en ook die Wolman en die Horingsman.

Heel eerste ontmoet Huppel vir Fiefman, Vlak-Floors en Steek. Hierdie drie karaktertjies toon groot ooreenkomste met mekaar en Huppel moet telkens dieselfde, of feitlik dieselfde opdragte uitvoer om by hulle uit te kom. Huppel moet stap en stap tot hy by die bamboesbos kom; dan moet hy links en regs kyk, een maal rondomtalie draai en voor hom sal hy 'n huisie met 'n groen deurtjie sien, en hier sal hy vir Fiefman kry. Om by Vlak-Floors en Steek te kom, moet hy dieselfde patroon volg, maar hy moet onderskeidelik stap tot

by die bessiebosboord en die suikerklontklippertjies en hy moet twee maal en drie maal rondomtalie draai. Hulle huisies het onderskeidelik 'n geel en 'n blou deurtjie. Dié herhaling word nog verder gevoer: by elk van die huisies is daar die een of ander snaaksigheid ten opsigte van die voordeur. By Fiefman moet Huppel aan die venster klop, aangesien die deurknop los is; by Vlak-Floors moet Huppel aan die deur klop omdat die ruit uit is en by Steek moet hy 'n suikerklontklippie op die dak gooi, want die ruit is uit en die knop is los.

Verder word dié drie karaktertjies ook op min of meer dieselfde wyse beskryf: Fiefman is "'n klein kêreltjie met 'n bril op die neus" (p. 18); Vlak-Floors is "'n klein kêreltjie met 'n pet op die kop" (p. 22) en Steek is "'n klein kêreltjie met 'n fluit in die hand". (p. 26) Elkeen van die drie het 'n besondere tydverdryf. Fiefman maak visnette, maar sy visnette het "gate so groot soos wawiele" en die rede: "omdat die vissies so klein is in die diep kuil vol soet water." (p. 20) Vlak-Floors maak steweltjies met groen en geel vetertjies, waarmee 'n mens baie vinnig draf, vir die inwoners van Lekkerland en Steek maak hout koekoekvoëltjies. Veral in dié karaktertjies se tydverdrywe kom die

fantasie-element sterk na vore: in Fiefman se vreemde - onlogiese - soort net; Vlak-Floors se steweltjies se besondere kwaliteit en veral Steek se werk, want ten spyte van die feit dat die voëltjies van hout is, voer hy hulle elke dag met "olieboomsaad en 'n kweperpit" én leer hy hulle hul wysies deur dit voor te speel op sy fluit!

By Vlak-Floors leer Huppel vir Wielie en Walie ken. Wielie en Walie is Vlak-Floors se twee "handlangertjies" en die enigste beskrywing wat die leser van hulle kry, is dat hulle "so eenders soos twee druppels water (lyk)." (p. 25) Die feit dat Wielie en Walie klein genoeg is om altwee binne-in Vlak-Floors se baadjiesak te slaap, maar tog groot genoeg is om 'n waterwa met 'n balie vol water én Vlak-Floors én Huppel bo-op te trek, is volgens die wette van die bekende werklikheid onmoontlik, maar in die fantasie-wêreld is dit aanvaarbaar - net soos Steek se houtvoëltjies wat kos kry en 'n wysie leer fluit.

Elkeen van hierdie drie karaktertjies het 'n broer wat in alle opsigte sy teenpool is. Dié drie is gemeen en lui - regte lummels. In teenstelling met die vlytige Fiefman, is Diefman, soos sy naam ook suggereer, 'n dief. Anders as

Diefman wat net soos Fiefman lyk, lyk Vlei-Floors heeltemal anders as Vlak-Floors: hy is "n groot lummel met bakore". (p. 24) Hy eien die diep kuil vol soet water vir homself toe en knou vir Vlak-Floors af wanneer hy kom water haal. Hy dreig om Vlak-Floors se kop af te kap en 'n bitterbosbessie op sy nek vas te werk. Ook Haak is 'n groot lummel en in die "storie van Haak en Steek" in Wip-Huppel-Wip sien die leser dat Haak die arme Steek behoorlik geterroriseer het, vandaar die rympie:

"Haak is 'n reus, want hy eet te veel.

Haak is 'n dief wat leef van steel." (p. 82)

Sy dreigement teenoor Steek is dat hy hom in 'n sak in die solder sou ophang.

Hierdie twee groepe karakters kom baie soos mense voor. Die "drie kêreltjies" woon in huisies wat volgens die illustrasies baie ooreenkom met dié van Huppel en sy oupa. Hulle het elk 'n bepaalde "werk". Ook het hulle eikeen probleme met 'n ouer broer. Dié ouer broers is regte "lummels", soos sommige mense ook maar is. Tog is hulle fantasie-wesens wat nie in die werklikheid sou kon bestaan nie. Reeds in die ooreenkoms met die werklikheid is daar die suggestie van vreemdheid. Die blote feit dat hulle drie is wat só eenders is in

feitlik alle opsigte, druis in teen die waarskynlikheids-konsep van die bekende werklikheid. Ook die drie lummels vorm deel van dié vreemde patroon van ooreenkoms. Soos reeds aangetoon, is die drie kêreltjies se tydverdrywe vreemd, selfs onverklaarbaar, volgens die norme van die bekende realiteit. Huppel vind selfs aanvanklik hulle huisies slegs nadat hy 'n tipe ritueel afgelê het. Die karakters is 'n integrale deel van Lekkerland en kan nie buite hierdie wêreld bestaan nie.

Die volgende groep karaktertjies is nog vreemder in voorkoms en in optrede as die voorafgaande. In sy soektog na die woorde wat hy vir die Storieman moet sê om 'n storie te hoor, kom Huppel by die Boekwurms; die Slaapkouse en die Nuuskierige Agies. By die groep sou 'n mens ook die Papbroek kon reken. In 'n sekere sin stem dié karakters ooreen met die karakters in die Narnia-reeks wat Lewis uit die mitologie kry. Hoewel dié karakters van Kühne sy eie skeppinge is, dus nie reeds bestaande karakters nie, is hulle die verpersoonliking van bepaalde idiomatiese taalgebruik. (Die karakter, Klaasvakie, wat ook by geleentheid ter sprake kom, stem nog meer ooreen met Lewis se "geleende" karakters.) Hierdie groep karakters is konkrete uitbeeldinge van spesifieke menslike gewoontes en/of karaktertrekke en die produk is fantasie.

Soos baie van die genoemde Lewis-karakters, tree hierdie karakters nie as individue op nie, maar as groepe. Die Papbroek is die uitsondering, want daar is net een papbroek - wat heeltemal toepaslik is, aangesien 'n "papbroek" ook in die bekende werklikheid gewoonlik die "out-sider"-figuur is. Die Slaapkouse hang in die sonnetjie aan boomtakke en slaap en wanneer dit koud is, "vou Mamma Slaapkous die klein Slaapkousies netjies op en lê hulle tussen die blare in die holtes van die stamme neer" (p. 72) - nodeloos om te sê dat hulle daar maar net voort slaap. Die Boekwurms doen, net soos die Slaapkouse, presies wat hulle naam sê: "Hulle sleep die boeke saam net waar hulle gaan en hulle lees en hulle lees en hulle lees. Slapenstyd vou hulle die boeke oor hulle oë en nooit hoor jy hulle praat nie." (p. 75) Sprekend is hulle antwoord wanneer hulle iets gevra word: "Ghoemp?" Die Nuuskierige Agies leef ook hulle naam uit: hulle het blink ogies en ronde oortjies wat hulle skynbaar kan draai. Hulle blyplek is aangepas om hulle nuuskierigheid te bevredig - ronde huisies met vensters aan elke kant. In antwoord op Huppel se vraag, skreeu die Agies almal gelyk: "'Van wie is dit wat jy wát wil weet en waarom moet ons sê? Hoekom? Waarom? Wie?'" (p. 78) en hulle "klouter op Huppel se skouers en hulle krap in sy sakke. Hulle steek hul neusies

by sy hempie in en hulle voel met hul vingers aan sy kuif. Hulle vra een vraag op die ander." (p. 78)

Huppel leer ken ook die Storieman van Lekkerland. Hy is 'n besonder interessante karakter en herinner aan soortgelyke karakters in sprokies, mites en dies meer; die ou wyse figuur wat omring is van misterie. 'n Mens dink byvoorbeeld aan die towenaar Merlin uit die legendes rondom koning Arthur. Vergelykbare karakters in die moderne literatuur is byvoorbeeld "Gandalf" uit The Lord of the Rings van J.R.R. Tolkien en "Mr Raven" uit Lilith van George MacDonald. Hoewel hiérdie karakters ook ander besondere eienskappe het, is hulle almal oud en baie slim en ken hulle die "geskiedenis" beter as enigiemand anders. 'n Mens dink ook onwillekeurig aan die storie-verteller wat so 'n belangrike rol speel in die kultuur van meer primitiewe volke, om maar een voorbeeld te noem: die Boesman-kultuur. Hierdie is dan ook 'n "slim ou Stokou Storieman" - hy is "ouer as die oudste mens", "die oudste dag" én "die héél oudste storie". (p. 67) Hy is grys, met 'n lang grys baard, "so lank soos 'n lang kombers" (p. 67) en "sy oë is so blou soos die lug" en "sy stem is so sag soos 'n briesie in die blare en sy kleeed is van regte rooi satyn." (p. 80) Wat Huppel die meeste beïndruk, is dat die ou Storieman vir elke dag van sy lewe 'n

storie kan onthou, hy moet net vir elke storie 'n "onthou-klontjie" suig.

Behalwe die drie lummels, Haak, Vlei-Floors en Diefman, is daar nog twee bose karakters wat genoem moet word: die Wolman en die Horingsman. Die Wolman is volgens Fiefman "die lummels van Lekkerland se grootste maat". (p. 104) Die Wolman is feitlik net 'n bol wol met oë wat "groot en rond en rooi" is en blink soos knope en vingers "skerper as naalde." (p. 104) In pas met sy karakter vertel die Wolman 'n regte, lang wolhaarstorie oor 'n "Land van Wol en Hare" in 'n poging om Huppel en Fiefman so bang te maak dat hulle nie in sy gat sal ingaan en die gesteelde boeke kry nie. Fiefman sien deur die Wolman se storie en wanneer hy dreig om die motte te roep om die Wolman te kom opvreet, en hy probeer wegkom, haak hy aan Haakbos se dorings en kort voor lank is Wolman heeltemal losgetorring - al wat van hom oor is, is sy naels en oë en 'n lang draad wol.

Volgens die woordeboek is 'n horingsman 'n tipe slang of 'n skaap met horings. Die Horingsman wat Huppel leer ken in Huppel by die water, is letterlik 'n man met horings. Kühne skeep dus 'n fantasie-karakter deur 'n woord van sy algemeen

aanvaarde betekenis te ontnem en konkreet voor te stel, volgens sy letterlike referensiële waardes, soortgelyk aan die Slaapkouse en Boekwurms. Alhoewel die Horingsman vroeër onskuldig en dom was volgens Huppel se oupa, het hy "boosaardig" en slimmer geraak na sy vrou hom met 'n besem getakel het. Hy het die vermoë om homself te vermom of te kamoefleer, wat hy gebruik in sy pogings om voëls te vang.

2.2.4.2 Vreemde gebeure in Lekkerland

Wat spesifiek fantastiese gebéure betref, is daar nie veel in die Huppelkind-reeks nie, behalwe natuurlik waar dit verband hou met die aard van die fantasie-karakters self. Die blote bestaan van die fantasie-karakters het uiteraard fantasie-gebeure tot gevolg, soos wat die geval in die Narnia-reeks is. Hier volg 'n paar voorbeelde van sodanige gebeure in die Huppelkind-reeks. Daar is reeds verwys na Steek se koekoekvoëltjies en die Storieman wat 'n "onthouklontjie" suig en dan 'n storie vertel - 'n storie ken vir elke dag van sy lang lewe; ook die Horingsman se vermoë om homself te vermom. Verder word daar in die "storie van Haak en Steek" vertel van Steek wat "verdwynwyn" en "verskynwyn" maak vir sy broer Haak. Dié wyn doen presies wat die name sê, met een belangrike uitsondering: teer verdwyn nie van

verdwynwyn nie en ook nie van verskynwyn nie. Wanneer Diefman die mense van Lekkerland besteel, steel hy onder andere: "Slak se dop, met Spinnepok se rak daarin"; "die Bye se soetmaakgoed", maar die heel vreemdste: Fiefman se mak muis, Jasper "se piep, styf in 'n botteltjie toegekurk." (p. 98) Laastens is daar die koekoekhorlosie wat Huppel by sy vriende kry vir sy verjaardag. Volgens die Storieman se storie is die voëltjie in die horlosie 'n regte, lewendige koekoek, wat lank terug deur 'n skoenmaker gevang en in die horlosie gesit is.

Terwyl daar in Narnia heelwat plekke is met magiese eienskappe, is daar in Lekkerland slegs een sodanige plek, naamlik die "diep kuil vol soet water wat nooit opdroog nie." Daar word nie verwys na enige spesifieke eienskap van dié kuil wat magies is nie, tog is dit die middelpunt van Lekkerland en almal verwys met ontsag daarna. Dit is hier waar Huppel sy maatjies kry, soos sy oupa voorspel het.

Net soos die geval met die Narnia-verhale, word die Huppelkind-verhale vertel deur 'n alwetende derdepersoonsverteller. Weer word daar nie van die leser verwag om die gebeure te bevraagteken nie. Hoewel daar nie hier sprake is

van 'n totale ánder wêreld, soos by die Lewis-boeke nie, is Lekkerland tog wel in sy geheel 'n fantasie-wêreld met 'n eiesoortige karakter.

2.3 Ken jy die Kierangbos? van Freda Linde

2.3.1 Inleiding

In Ken jy die Kierangbos? van Freda Linde neem die fantasie 'n totaal ander vorm aan as in die Lewis-verhale en die Huppelkind-reeks. Die fantasie-element word in die Narnia-reeks hoofsaaklik bevat in die ander wêreld wat geskep word en in Huppelkind, hoewel nie heeltemal dieselfde nie, is dit ook gesentreerd in 'n fantasie-wêreld, met 'n eiesoortige karakter. In beide voorbeelde word die fantasie-element dus as "konkrete" verskynsel beskryf - die onsigbare word sigbaar gemaak; dit staan in kontras met die bekende werklikheid, maar is tog kenbaar. In Ken jy die Kierangbos? is die fantasie-element minder kenbaar; daar heers deurgaans 'n mate van onsekerheid ten opsigte van die waarneembare werklikheid en/of die fantasie.

2.3.2 Die realiteit en die vreemde gebeure in Ken jy die Kierangbos?

In Ken jy die Kierangbos? is die werklikheid wat die uitgangspunt van die werk vorm, die voëlwêreld en by name: die wêreld van die vleivoëls van Sonnige Oewer, onder andere Swiera die riethaantjie en Brem die waterhoender. Swiera is die enigste riethaan op Sonnige Oewer nadat haar familie "afgedryf" het, maar sy is bevriend met Brem die waterhoender en die ander voëls van die vlei. Die voëls van die vlei het 'n gemeenskaplike vyand: die man met sy haelgeweer en "die bont stert om sy hoed", maar dit is veral die tarentale en fisante wat onder sy "blitskorrels" deurloop. In die rivierruigtes voel Swiera veilig omdat die jagter nooit daar kom nie uit vrees vir wat in die ruigtes mag skuil. Swiera voel ook hier veilig omdat dit bekende terrein is, anders as die Kierangbos.

Reeds van die begin van die verhaal af word daar verwys na dié Kierangbos, maar die verwysings is meestal raaiselagtig of vraend. Selfs die naam "Kierangbos" is veelseggend. Brem begin eerste om Swiera se nuuskierigheid omtrent dié bos te prikkel. Hy sê vir Swiera dat hy na iets wil gaan kyk in die Kierangbos en wanneer hy terugkom in die skemer, is sy

optrede net so onverklaarbaar en misterieus as die Kierangbos self. Hy voer 'n soort danspassie uit en ten spyte van die feit dat hy die hele dag weg was, lyk hy nie moeg nie. In antwoord op Swiera se vraag oor wat hy die hele dag in die Kierangbos gemaak het, "kloek" hy dié rympie:

"Wat maak ek in die Kierangbos?

Ek het my vlerke daar gelos,

my vlerke daar gelos...

en dis donker in die Kierangbos."(p. 18)

Hierdie rympie word 'n soort refrein, wat Brem telkens gebruik en steeds word die misterie wat die Kierangbos omring groter. Self erken Brem dat hy nie presies weet wat die rympie beteken nie, maar hoe meer kere hy dit kloek, hoe duideliker word dit vir hom. Wanneer Swiera wil weet wat dit dan te doen het met die Kierangbos, is Brem se antwoord:

"'Alles het met die Kierangbos te doen.'" (p. 18) Ook wanneer hy wegvlieg is hy nog steeds opgevang in sy Kierangbos-gedagtes: "Swiera kan hom mooi teen die bleekgeelaandlug sien, en die vabond, op sy manier vlieg hy net soos hy gesing het, hou tyd met sy vlerkslae, en by die lang pouses - waarvan daar vier is - gee hy so 'n diep duikie elke keer

dat hy byna-byna die fluitjiesriet raak." (p. 19) Later sê Brem aan Swiera dat hy nie eintlik weet wat hy in die Kierangbos gaan maak nie; dat dit ook nie besonder "lêkker" daar is nie, maar tog wil hy daarheen gaan. Hy is op soek na iets wat hy net dáár sal kry, maar hy weet nie wat dit is nie.

Dit is nie net Brem se praatjies oor die Kierangbos wat Swiera nuuskierig maak nie. Swiera hoor ook die geroep van 'n riethaan: "Dan is dit of sy die geroep van 'n riethaan hoor, nie van die waterkant af nie, maar dáár van die Kierangbos se kant af, net vér. Te gou is dit weer weg, sodat sy nie seker is of dit 'n riethaan se roep was nie. Sy luister fyn, verroer nie van agter die rietwortel nie. Maar die geroep kom nie weer nie." (p. 9) Swiera weet nie wat die riethaan geroep het nie, want dit was te onduidelik. Later is Swiera onseker oor of dit regtig 'n riethaan was wat sy gehoor het. Sy hoor weer teen die aand se kant die geroep, maar sy bly onseker oor wat dit is wat geroep het.

Nog 'n gebeurtenis wat "onverklaarbaar " is en oënskynlik verband hou met die Kierangbos, is die pers papiervlieër wat oor die Kierangbos gesweef kom en digby Swiera en Sysie Gouevlerk op die grond val nadat dit aan 'n doringtak vasgehaak het. Sysie Gouevlerk vertel vir Swiera wat dit is

en hulle twee staan en pik die papier stukkend, wanneer 'n hamerkop dit voor hulle wegryp. Sowel die verskyning van die vlieër as die onnatuurlike optrede van die hamerkop, plaas 'n vraagteken oor die gebeurtenis. Wie het die vlieër gemaak? Hoe het dit juis hiér beland; in dié omgewing waar daar slegs diere en voëls is en partykeer 'n jagter? Hoekom is die hamerkop so besonder gretig om die vlieër in die hande te kry? Is dit bloot inhaligheid, of steek daar meer agter sy optrede? Die bevraagtekening van die gebeure op hierdie punt is belangrik vir die verloop van die verhaal en meer spesifiek die fantasie-gebeure. Omdat die vlieër van oor die Kierangbos gesweef kom, verhoog dit die misterie waarin dié bos gehul is, asook Swiera se nuuskierigheid.

Die Kierangbos ontlok 'n reaksie by bykans elke voël. Swiera is doodbang vir dié bos, en maak seker dat sy nie uit haar bekende omgewing wegbeweeg nie. In teenstelling met haar vrees, is daar by Spikkels die tarentaal nie sprake van vrees nie: hy hardloop elke oggend en aand deur die bos om saam met die trop te gaan wei. Spikkels het egter nie veel tyd om te dink aan allerlei gevare nie en ook is sy dryfkrag te sterk dat hy deur vrees teruggehou kan word: hy kan nie vlieg nie, maar sy trots vereis dat hy by die ander tarentale sal bly. Brem word vir 'n onverklaarbare rede deur

die Kierangbos aangetrek. Swartspaan, die spoggerige riethaan, is baie skrikkerig vir die Kierangbos, maar hy vlieg darem daaroor wanneer hy haastig is. Hy sê vir Swiera: "'Dis 'n bedrieglike bos daardie. As jy daaroor gaan, dan moet jy vinnig vlieg, soos ek, en nie afkyk nie, anders sien jy altyd iets wat lyk na iets, maar as jy daar kom, is dit glad iets anders.'" (p. 25) Dit is inderdaad wat met Swiera gebeur wanneer sy saam met Swartspaan oor die bos vlieg. Brem sê later dat Swiera op 'n leë maag oor die bos probeer vlieg het en dat Swartspaan te vinnig vir haar gevlieg het, maar Swiera sê dat sy afgekyk het en vir Spikkels sien hardloop het en toe was dit letterlik asof die Kierangbos haar soos 'n magneet aantrek. Dit blyk dus dat dit nie net Brem is wat deur die Kierangbos getrek word nie, want eers het Swiera die geroep gehoor uit die rigting van die Kierangbos; toe het die vlieër van oor die bos gevlieg gekom om haar nog meer nuuskierig te maak en uiteindelik kom Swartspaan met sy oormoedigheid en "warrel" Swiera weg oor die bos, waarin sy gevolglik beland. Soos in The Lion, the Witch and the Wardrobe van die Narnia-reeks, waar dit lyk asof iets die kinders dryf na die hangkas en deur die hangkas na Narnia, is dit in Ken jy die Kierangbos? asof 'n onsigbare mag Swiera trek na die Kierangbos.

In die Kierangbos, uitgelewer aan 'n omgewing wat sy nie ken nie, het Swiera verskillende ervarings; ook nadat Brem haar daar opgespoor het, het sy nog 'n noue ontkoming wanneer die "vaaldier" haar in die nag bedreig. Soos Brem verduidelik, is al hiérdie gevare "natuurlik". Gedurende die tydperk wat Swiera in die Kierangbos is, gebeur daar egter ook dinge wat onverklaarbaar is binne die werklikheid wat die voëls ken. Spikkels daag vir die eerste keer nie die aand by sy slaapplek op nie. Later ontdek Swiera en Brem dat hy steeds in die Kierangbos is en vermoedelik daar sal bly. Ook ontmoet Swiera die gewonde fisant, en van háár hoor Swiera vir die eerste keer van die "Koning van die Kierangbos". Swiera glo nie werklik dat daar 'n Koning van die Kierangbos is nie, hoewel sy tog nie seker is nie. Wanneer sy vir Brem daarvan vertel, is hy besonder ontvanklik vir die gedagte.

Dan ontdek Swiera en Brem dié Koning van die Kierangbos. Weer, net soos die geval met die Kierangbos self, is 'n mens nie seker of hy werklik as fantasie-karakter beskou kan word, dit wil sê as wese wat onversoenbaar met die reëls van die bekende werklikheid is nie. Tog is daar 'n suggestie dat hy "vreemd" is; oor bonatuurlike kwaliteite beskik. Reeds by die fisant het Swiera gehoor dat hy "gekweste voëls weer heel(maak)" (p. 38). Wanneer Swiera en Brem die toneel

bekyk, sien hulle dan ook dat feitlik al die voëls wat rondom die "Koning" versamel is, iets makeer. Die Koning van die Kierangbos self is kreupel, "sy een been is gespalk in twee ysters...die ander been hang vry en laat Brem dink aan 'n bruin krom boomwortel." (p. 64) Nou ontdek hulle waar die vreemde fluite vandaan gekom het, want dié "boskind" roep elke voël met sy eie roep - party geluide maak hy met sy stem, soos die van sy mak blouvalk, maar ander maak hy op 'n rietfluit: "Die seun fluit eers diep soos die bosduif en dan skril soos die blou visvanger " (p. 67) en dan "begin die seun in sy eie hoë stem sing soos die klein fyn voëltjies..." (p. 67) Behalwe dat hy die voëls op die besondere manier roep, gee hy hulle kos. Met dieselfde riet waarop hy soms fluit, strooi hy met kragtige armbewegings koring vir die voëls om te eet; die beseerde en swak voëls word om die beurt op sy skoot getel en met die hand gevoer. Wanneer Swiera hom sien en beseef hy is die Koning van die Kierangbos, dink sy onwillekeurig aan die pers vlieër en 'n belangrike implikasie-verband word vir die leser gelê. Ook word gesuggereer dat die Koning van die Kierangbos deeglik bewus is van Swiera en Brem, hoewel hulle dink dat hy hulle nie sien nie.

Die verband wat gelê word tussen die Koning van die Kierang=

bos en die vreemde gebeure in en rondom die Kierangbos, lei tot allerlei interessante bespiegeling. Die leser sou byvoorbeeld kon wonder of die feit dat die jagter juis nou verongeluk verband hou met die Koning van die Kierangbos, hoewel dit slegs deel sou kon uitmaak van 'n nuwe-intrige in die verhaal. Wat meer in pas is met die fantasie in Ken jy die Kierangbos? is die uiteindelijke verloop van die vriendskap tussen Brem en Swiera. Na hulle ervaringe in die Kierangbos besluit Swiera teen haar riethaan-aard in, om by Brem te bly en saam met hom oor die berg te gaan eerder as om by die ander riethane aan te sluit, of terug te gaan na Sonnige Oewer. Wanneer Swartspaan later na Swiera soek, kan hy geen duidelike aanduiding kry van wat van dié twee vleivoëls geword het nie, slegs bewerings: "Die bleshoenders het beweer dat twee waterhoenders langs die rivier op gestap het. Die vinke kon sweer hulle het twee riethane in die rigting van die berg sien vlieg." (p. 77,78) Juis in hierdie bewerings lê die verdere moontlikheid van fantasie: was die soortlike gelykstelling van die twee vleivoëls werklik te wyte aan die skemer en gebrek aan belangstelling by hulle waarnemers, of steek daar meer daaragter, soos Brem gesê het:

"Ons is veilig deur die Kierangbos,
Swiera van die Waterkant!
Nou oor die berg - en anderkant

lê die nuwe, oper land..." (p. 77)

Hou ook dít dalk verband met die Koning van die Kierangbos? Weer soos in die geval met die geroep van die riethaan uit die Kierangbos wat Swiera hoor en die pers vlieër, word die leser én die karakters in die vertwyfeling gelaat. Dit skep egter nie 'n breuk in die verhaal nie, maar is juis funksioneel ten opsigte van die fantasie-element in die verhaal.

Die feit dat die karakters van Ken jy die Kierangbos? voëls is, plaas natuurlik reeds die verhaal in die fantasie-kategorie. Die voëls tree hoofsaaklik volgens hulle aard op, maar is ook rasioneel, wat hulle uitsonder - hulle is dus nie gewone voëls, gesien uit die perspektief van die werk, nie. Die verdere fantasie-element binne die wêreld van die voëls in Ken jy die Kierangbos? bly gehul in onsekerheid. Telkens word die onsekerheid van gebeure beklemtoon in die gesprekke van die verskillende karakters. Daar is reeds verwys na die naam van die bos. Verder word daar telkens vrae gevra wat nie beantwoord word nie, omdat daar nie 'n antwoord is nie, óf omdat die karakter aan wie die vraag gerig is, te besig is om te antwoord, byvoorbeeld die voëls wat Swiera probeer benader in die Kierangbos.

Vir elke "ongewone" gebeurtenis sou daar 'n natuurlike

verklaring kon wees, maar die suggestie, die sameloop van omstandighede, wil dit anders hê. Die onwaarskynlikheid van dié sameloop van omstandighede in enige normale situasie, dwing die leser om die bestaan van die bonatuurlike, dus fantastiese, binne die verhaal te aanvaar as sodanig.

Indien die feit van die voël-karakters buite rekening gelaat word, sou 'n mens kan sê dat die fantasie in Ken jy die Kierangbos? veel meer ooreenstem met Todorov se model van die suiwer fantasie as die Narnia-verhale en die Huppel-kind-reeks. Terwyl die fantasie in laasgenoemde twee reekse aangebied word as feit, word die leser in Ken jy die Kierangbos? gekonfronteer met onsekerhede en inderdaad kom vertwyfeling ter sprake. Die fantastiese word baie subtiel deur suggestie aangebied, met altyd die moontlikheid van 'n logiese, natuurlike verklaring. Dat daar 'n Kierangbos is, is 'n feit, maar of hy werklik "kierang", is te bevraagteken; daar is 'n "Koning van die Kierangbos", 'n "boskind", maar of hy oor magiese of fantastiese kwaliteite beskik, is onseker. Indien 'n fantasie beskou word as 'n literêre werk waarin die fantasie-element sentraal staan en die fantasie-element hoofsaaklik bestaan in die vreemde of ongewone gebeure, sou Ken jy die Kierangbos? tóg as fantasie beskou kon word, maar

terselfdertyd is dit heeltemal anders as die fantasie waarvan daar in Huppelkind en die Narnia-verhale sprake is.

HOOFSTUK 3

SIMBOLISME EN DIE FANTASIE

3.1 Inleiding

Hoewel simbolisme nie uniek is aan die fantasie nie en ook nie 'n onderskeidende element van die fantasie is nie, leen die fantasie hom by uitstek tot die gebruik van hierdie implikasie-verskynsel. In 1.7.1 is daar genoem dat die fantasie deur sommige skrywers en letterkundiges beskou word as die literêre vorm wat die beste gebruik kan word vir filosofiese tematiek. Dit is hoofsaaklik deur die gebruik van simbolisme wat hierdie doel bereik word. Die definisie van die mite wat Preminger gee (Preminger 1975:538), is: "...a story or a complex of story elements taken as expressing, and therefore as implicitly symbolizing, certain deep-lying aspects of human and transhuman existence." Dit is dus nie vreemd om ook die mite of mitiese elemente in die fantasie-verhaal terug te vind nie.

By 'n ondersoek van veral die Narnia-reeks en Ken jy die Klerangbos? van Freda Linde, is dit gou duidelik dat simboliek 'n uiters belangrike rol speel in dié verhale. Die simbolisme is dikwels in so 'n mate verweef met die fantasie,

dat dit bykans onmoontlik is om die twee aspekte te skei. Die simbole is meermale die element waardeur die verhaal tot eenheid gebind word. Deur hulle simboliese waardes of konnotasies verkry die vreemde gebeure betekenis.

3.2 Simbolisme in Ken jy die Kierangbos?*

Die voëls in Ken jy die Kierangbos? word beskou as fantasie-karakters juis omdat hulle rasioneel is, maar vanweë hierdie eienskap word hulle ook simbool van die mens. Die twee hoofkarakters is Swiera en Brem. Swiera is 'n riethaantjie, wat verkies om 'n "riethennetjie" genoem te word, en Brem is 'n waterhoender. Swiera is die enigste riethaan by Sonnige Oewer en hoewel sy goed bevriend is met Brem, mis sy tog ander riethane. Wanneer Swartspaan, wat wel 'n riethaan is, sy opwagting maak, kom daar 'n onvermydelike wending in die verhaal. Daar ontstaan nou 'n liefdesdriehoek tussen Swiera, Brem en Swartspaan. Swiera moet kies tussen Brem, van wie sy hou, maar wat nie van haar soort is nie en die grootdoenerige Swartspaan wat 'n riethaan is.

Hierdie intrige word verder gekompliseer deur allerlei ander aspekte, soos die persoonlikhede van die karakters. Swiera is nog jonk en onervare. Wanneer sy met Sysie Gouevlerk gesels, sê laasgenoemde dat Swiera nou 'n "groot uitgegroeide *n Verdere bron is Die Kinderverhaal as Literatuur van Lydia Pienaar wat uitgegee is deur Qualitas-uitgewers in 1975, veral bladsy 50 - 87.

riethaan" is, in teenstelling met wat sy was toe hulle mekaar die laaste keer gesien het. Swiera is dus besig om haarself te ontdek, moontlik vandaar dat sy so gesteld is daarop om 'n "riethénnetjie" te wees en nie 'n "rietháán" nie. Sy word maklik geïntimideer deur die voortvarende Swartspaan; maar sy laat haar ook lei deur Brem. Sy is bang vir die Kierangbos; skrikkerig om hoegenaamd uit haar bekende omgewing te beweeg en tog is sy naïef-dapper in die Kierangbos, wanneer sy eers daar is en 'n paar gevare trotseer het. Swiera is sensitief en gesteld op goeie maniere: sy skaam haar wanneer Swartspaan nie die waterhoenders saamnooi na Diepkuile toe nie; wanneer sy die gewonde fisantwyfie in die Kierangbos ontmoet, toon sy meegevoel met haar: "Nou voel Swiera jammer vir die arme gewonde fisant... So jammer dat sy haar eie moeilikheid vergeet." (p. 40) Tog tree sy soms tipies onnadenkend op: voor haar simpatie vir die gewonde fisant gewek is, vra sy haar redelik ondiplomaties uit; ook die arme Spikkels loop deur onder haar terglustigheid, hoewel sy vir hom jammer is.

Dié kombinasie van karaktertrekke in Swiera, gee haar 'n eie persoonlikheid, maar maak haar benewens simbool van die méns, simbool van die jong vrou wat nog nie heeltemal volwasse is nie: onervare; naïef; veranderlik; emosioneel en

onseker.

Brem die waterhoender is 'n filosoof. Sy nuuskierigheid omtrent die Kierangbos is grotendeels onverklaarbaar - behalwe op 'n simboliese vlak van interpretasie. Sy tergende rympe en sy misterieuse antwoorde op Swiera se vrae illustreer sy filosofiese ingesteldheid. Hy verduidelik dan ook vir Swiera op 'n baie volwasse manier die samehang van alles in die bos. Brem is inderdaad meer volwasse as Swiera. Dit kan veral gesien word in sy nugter optrede in bepaalde situasies en teenoor die ander karakters. Brem is bedagsaam en veral besorg oor Swiera - dit is verklaarbaar in die lig van sy gevoel vir haar. Hy is bereid om die hele nag deur te bring op Spikkels se slaapplek - iets wat baie vreemd is vir 'n waterhoender - ter wille van Swiera. Wanneer ander karakters vir Swiera beledig of bedreig, reageer Brem vinnig, soos sy reaksie teenoor Swartspaan nadat laasgenoemde vir Swiera "verloor" het oor die Kierangbos en ook Swartspaan se onge-manierde vriende en familie word gou op hulle plek gesit. Wanneer die "vaaldier" in die nag Swiera se lewe bedreig, is Brem letterlik op die aanval: "Meteens spring Brem op die grond, en nog nooit het Swiera hom dít gesien doen nie: hy tart die dier met 'n skielike oopwaaier van wit stertvere..." (p. 50) Geïntegreer in sy karakter, saam met sy filosofiese

diepsinnigheid, wat somtyds grens aan weemoedigheid, het Brem ook 'n goeie sin vir humor.

Soos Swiera, het Brem 'n eie persoonlikheid vanweë dié spesifieke kombinasie van karaktertrekke. Daarbenewens is hy egter verteenwoordigend van 'n spesifieke faset van menswees. Brem is simbool van die meer volwasse persoon. Soos die man wat dié stadium van volwassenheid bereik het, is hy verstandiger en emosioneel meer stabiel, as die nog onvolwasse Swiera. Sy perspektief op die "menslike" bestaan is verder ontwikkel vanweë sy wyer ervaring van die lewe.

Swartspaan die riethaan, is doodgewoon 'n grootprater. Hy spog met sy groot spore; spreek die ander voëls aan as "vleikuikens" en vlei Swiera deur haar 'n "sedige hennetjie" te noem. Hy is neerhalend teenoor die waterhoenders, maar word genoodsaak om Brem se hulp te vra, wanneer Swiera verdwyn. Al wat Swartspaan het om Swiera mee te verower, is sy selfvertroue en die feit dat hy 'n riethaan is en daarom meer aanvaarbaar vir Swiera behoort te wees as Brem. Die riethane se algemene snobisme teenoor die waterhoenders word in sowel Swartspaan, as sy familie by Diepkuile, se optrede weerpieël. Die intrige van die liefdesdriehoek word dus

bemoeilik deur die vooroordele van die gemeenskap. Uiteinde-
lik kies Swiera vir Brem bo Swartspaan; die liefde en goeie
vriendskap oorwin dus sosiale druk en tradisie.

Die voëls en by implikasie die mens, staan egter nie net in
'n verhouding tot mekaar nie, maar ook tot God. Reeds van die
begin van die verhaal af, kom die "Kierangbos" ter sprake,
maar hoewel Swiera dit nie aanvanklik weet nie, is dit eint-
lik die "Koning van die Kierangbos" wat belangrik is en nie
die bos nie. Die Koning van die Kierangbos is 'n simbool vir
Christus. Swiera hoor by die gewonde fisant, dat die Koning
van die Kierangbos voëls genees en wanneer Brem en Swiera
hom sien, is hy omring deur voëls wat elkeen iets makeer. Hy
gee die voëls kos. Ook hyself is kreupel en wanneer Swiera
wonder of dit "blitskorrels" was wat hom beseer het, ant-
woord Brem: "'Ek glo nie. Ek weet nie. Maar iets of iemand
het hom seergemaak.'" (p. 65) Die Koning van die Kierangbos
is ook alwetend: dit is hy wat elke voël roep met sy eie
roep vanuit die Kierangbos; sy kennis is dus nie beperk tot
die voëls om hom nie, maar sluit dié in wat buite die
Kierangbos leef. Swiera en Brem dink dat hulle ongesiens
weggekom het, maar: "Die Koning van die Kierangbos sien
hulle ook, en laat sy riet sak vir 'n oomblik. Hy sien hoe

hulle opvlieg en hoër op langs die sloot weer neerdaal. Hy glimlag, en vul dan weer die holte van sy riet." (p. 69) Terwyl hulle na hom kyk, onthou Swiera die pers vlieër en die eers onverklaarbare gebeurtenis kry skielik betekenis. Net soos die geroep van die riethaan wat Swiera hoor kom vanuit die Kierangbos, is die vlieër afkomstig van die Koning van die Kierangbos. Die vlieër is gemaak van pers papier wat op "dun riet-repies" geplak is, met 'n dun rooi toutjie vir 'n stert.

Die feit dat die vlieër van pers papier gemaak is, herinner die leser aan die pers "koningsmantel" wat die soldate om Jesus gehang het voor sy kruisiging. Die rooi toutjie wat in 'n doringtak vashaak, is ook simbolies; rooi wat bloed simboliseer en die doringtak wat herinner aan die doringkroon. Ook dink 'n mens daaraan dat die raam van 'n vlieër heel dikwels die vorm van 'n kruis het. Terwyl Swiera en Sysie Gouevlerk die vlieër se papier staan en stukkend pik, "sak (die son) weg en die lug word rooi agter die Kierangbos." (p. 13) Ook dit herinner aan Christus se kruisiging: weer met rooi as simboliese kleur, maar ook vanweë die sonsverduistering/donkerte wat tydens dié gebeurtenis ervaar is. Die simbool (dit is die vlieër) bevestig die siening van die

Koning van die Kierangbos as 'n simbool vir Christus, die "koning van die Jode".

'n Mens sou kon vra wat die simboolwaarde van die Kierangbos self is. Die Kierangbos is die domein van die Koning van die Kierangbos en hou as sodanig verband met hom. Die Kierangbos is in die oë van die voëls 'n afgebakende area, tog strek die Koning van die Kierangbos se mag verder, want hy "kommunikeer" met Brem en Swiera selfs wanneer hulle nog buite die Kierangbos is. Die Kierangbos is omhul van misterie, fantasie en is vol gevare. Sou die Kierangbos dus simbool kon wees vir die geestelike wêreld óf die lewe in sy geheel, wat bedrieglik is? Moontlik simboliseer dit 'n dieper gaan in die menslike bestaan met 'n ontdekking van God as middelpunt en absolute waarheid. Wanneer Swiera en Brem deur die bos is, is hulle verlig en Brem beklemtoon die feit dat hulle véilig deur die Kierangbos is in sy liedjie. Dit skep die indruk dat die Kierangbos iets is waardeur hulle móés gaan - die Koning van die Kierangbos het hulle tóg geroep - terwyl party van die ander voëls die Kierangbos doelbewus vermy, byvoorbeeld Swartspaan. Dit sou moontlik iets kon verklaar van Swartspaan se oppervlakkigheid. Ook Swiera het die bos vermy, maar na sy tog daar deur is, het sy dieper insig - sy

kies vir Brem bo Swartspaan ten spyte van "sosiale druk". Ook van die kommentaar wat die voëls self lewer, werp lig op die Kierangbos. Brem sê dat hy na iets soek wat hy net in die Kierangbos sal kry, maar hy weet nie wat nie. Verder sê hy dat álles met die Kierangbos te doen het. Wanneer Brem in 'n gesprek oor die Kierangbos vir Swiera sê dat sy seker nie net wil vreet nie, laat dit 'n mens aan Christus se woorde dink (woorde wat Hy op sy beurt weer aanhaal uit die Ou Testament van die Bybel), dat die mens nie van brood alleen sal leef nie. Die implikasie van Brem se stellings is met ander woorde dat daar iets in die Kierangbos is wat waardevol is en verband hou met die essensie van die lewe.

Interessant is dat Spikkels die tarentaal, vanweë sy omstandighede, elke dag deur die bos hardloop, maar nooit die waarde van die bos ontdek nie. As gevolg van sy obsessie om by die trop te bly, is hy "blind" - hy het nie tyd om enigiets raak te sien nie. Op 'n dag ontmoet hy egter die mak trop tarentale én deur hulle die Koning van die Kierangbos en dit verander sy hele bestaan. Dit is dan nie meer vir hom nodig om agter die trop aan te hardloop nie. 'n Mens sou in Spikkels dié mens kon sien, wat so verblind is deur die "sorge van die lewe" dat hy nie die verlossing wat reg voor

hom is, sien nie. Dié mens kom dikwels in die ruimte waar hy God kan ontmoet, sóós Spikkels wat daagliks deur die bos hardloop waarin die Koning van die Kierangbos en die mak trop tarentale is, maar hy is geestelik blind. Op 'n dag maak hy die ontdekking; vir die eerste keer sién die persoon dit wat nog altyd in sy gesigsveld was, maar wat hy nooit raakgesien het nie. Nou kan hy die verlossing aangryp.

Presies wat die Kierangbos uiteindelik behels, is myns insiens onduidelik, maar dit is aanvaarbaar juis omdat dit deel is van die fantasie-aspek van die verhaal. Wat wel duidelik is, is dat 'n toetrede tot die bos lei tot 'n ontmoeting met die Koning van die Kierangbos, en 'n dieper, sinvoller belewenis van die lewe. Net soos 'n toetrede tot die geestelike wêreld, of in Bybeltaal, die Koninkryk van God, gepaard gaan met 'n ontmoeting met God en 'n daaropvolgende verandering, beide van perspektief en leefwyse.

'n Mens sou kon vra wat dit alles te doen het spesifiek met die fantasie. Dit is duidelik dat die simbolisme in Ken jy die Kierangbos? sin gee aan die gebeure in die verhaal, hoewel die verhaal nie afhanklik is van die simbolisme vir betekenis nie. 'n Voorbeeld hiervan is die pers vlieër. Die

feit dat die vlieër simbolies verwys na Christus en dat die vlieër in verband gebring word met die Koning van die Kierangbos, lê 'n betekenisverband tussen gebeure wat andersins los van mekaar sou gestaan het.

3.3 Simbolisme in die Narnia-reeks

3.3.1 Inleiding

In die Narnia-reeks van C.S. Lewis is die simboliek so 'n integrale deel van die werk dat daar soms na dié verhale verwys word as allegorieë. Dit is myns insiens 'n onjuiste siening. Die Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Preminger 1975) sê onder andere die volgende oor die allegorie as 'n literêre tegniek: "We have allegory when the events of a narrative obviously and continuously refer to another simultaneous structure of events or ideas..." (Preminger 1975:12). Todorov spreek hom ook uit oor die allegorie: "...first of all, allegory implies the existence of at least two meanings for the same words; according to some critics, the first meaning must disappear, while others require that the two be present together. Secondly, this double meaning is indicated in the work in an **explicit** fashion: it does not proceed from the reader's

interpretation (whether arbitrary or not.)" (Todorov 1975:63) In ooreenstemming met sy siening dat fantasie altyd verband hou met fiksie en letterlike betekenis, sou die allegorie nie as fantasie beskou kon word nie, omdat daar by die allegorie nie primêr sprake van 'n letterlike interpretasie is nie. In die Narnia-reeks is die tweede betekenis of die simboliese verwysingsveld slegs sigbaar deur interpretasie. In die allegorie is daar nie breuke in die parallel van betekenis nie; in Narnia is dit "losstaande" simbole wat die sekondêre betekenis betrek deur interpretasie - onder simbole word dan ook gereken bepaalde reekse gebeure, of mites: "...expressing...implicitly symbolizing..." (vergelyk Preminger se definisie van die mite in 3.1.)

3.3.2 Die Narnia-reeks

In die Narnia-reeks word feitlik die hele spektrum van die Christelike leer en belewenis verbeeld deur simbole. Aslan die leeu, is 'n simbool vir Christus en deur die gebeure in die verskillende verhale wat veral rondom hom draai, word die mens se verhouding tot Christus/God uitgebeeld. Sommige van die avonture is simbolies van die belangrikste gebeure in die Christelike geskiedenis. Geïntegreer met die Christelike leer en belewenis word die Platonisme betrek; ook die

kwessie van goed en kwaad; en die toestand van die wêreld.

Aslan, leer die leser, is "the son of the great Emperor-beyond-the-sea." Net soos die leeu tradisioneel koning van die diere is, is Aslan "King of the Beasts." Wat meer is, is dat Aslan self ook tot die pratende diere behoort, hy sê aan Bree, die perd: "'I am a true Beast.'" Hier vind 'n mens deur die simbolisme 'n beskrywing van Christus: Christus wat die Seun van God is - God, die Vader, wat geen mens nog ooit gesien het nie, net soos die "Emperor-beyond-the-sea" nooit in Narnia verskyn nie. Christus wat waarlik méns geword het, soos wat Aslan werklik 'n dier is. Christus is ook die "Koning van die Jode"; koning van alle gelowiges; die aankondiger en heerser van die "koninkryk van die hemele." Die feit dat Aslan spesifiek 'n leeu is, herinner aan die benaming van Christus as "die Leeu van Juda."

In The Magician's Nephew ontmoet Digory en Polly vir Aslan as die skepper van Narnia. Hulle aanskou hoe die hele fantasie-wêreld tot stand kom deur sy lied: "When you listened to his song you heard the things he was making up: when you looked round you, you saw them." (p. 99) Beide die feit dat Aslan sképper is en die wyse waarop hy skeep, is simbolies

van Christus. In Genesis lees ons dat God geskep het deur sy "woord"; ons lees byvoorbeeld: "Toe het God gesê: 'Laat daar lig wees!' En daar was lig." (Die Bybel, Ou Testament 1983:11) Hierdie frases word telkens herhaal deur die hele skeppingsproses. In die Nuwe Testament lees ons dat Christus "die Woord van God" is (Die Bybel, Nuwe Testament 1983:317), en in Johannes hoofstuk een lees ons: "In die begin was die Woord daar, en die Woord was by God en die Woord was self God. Hy was reeds in die begin by God. Alles het deur Hom tot stand gekom..."(Die Bybel, Nuwe Testament 1983:122)

In The Lion, the Witch and the Wardrobe word hierdie simboolwaarde van Aslan as Christus verder uitgebou. Op dieselfde tyd as wat Kersvader sy verskyning in Narnia maak, maak Aslan sy verskyning. Net soos die koms van die Joodse Messias eeue voor Christus se geboorte reeds deur die profete voorspel is, hoor die kinders by "Mr Beaver" dat Aslan se komssowelas dié van die vier kinders lank reeds voorspel is in Narnia. Net soos Christus kom as Verlosser - die Een wat die houvas van die Bose kom verbreek, word die bese krag van die heks in Narnia verbreek met Aslan se koms. Die honderdjarige winter verander in lente en orals is daar tekens van nuwe lewe. Aslan hef nie net die winter op nie,

maar red ook die individu deur 'n versoeningsdood te sterf.

In The Lion, the Witch and the Wardrobe gee Aslan homself oor aan die heks om gedood te word om aan die vereistes van die "Deep Magic" te voldoen, in die plek van Edmund wat homself "in diens" van die heks gestel het. Baie simbolies is die kliptafel waarop hierdie rituele moord uitgevoer word. Ons lees dat die kliptafel vol beskryf is met dié "Deep Magic". Nie alleen herinner dit aan 'n offertafel of altaar nie, maar ook aan die kliptafels waarop God die Tien Gebooie geskryf het op die berg Sinai. Beide simboliese verwysings is belangrik, want Christus sterf as finale "offer" vir die mens se sonde en dié offer word vereis deur die wet van God, dit is die wet waarvan die samevatting die Tien Gebooie is. In Hebreërs hoofstuk nege, in die Nuwe Testament, staan daar: "Daarom is Hy ook die Middelaar van 'n nuwe verbond. Sy dood het plaasgevind om mense te verlos van die oortredinge wat onder die eerste verbond begaan is, sodat dié wat geroep is, die beloofde ewige erfenis kan ontvang." (Die Bybel 1983:295) Edmund is een van die vier kinders oor wie die profesie uitgespreek is - wat dus geroep is, maar net Aslan se dood kan hom in staat stel om deel uit te maak van die vervulling van dié profesie.

Die omstandighede rondom die dood van Aslan weerspieël die gebeure rondom Golgota. Aslan se weemoed wanneer hy in die nag stap na sy dood toe, herinner aan Christus se smart in Getsemane. Die feit dat dit juis die twee dogters is wat tot op die laaste oomblik by hom bly en sy dood aanskou, herinner aan die vroue wat by Jesus was, wat op 'n afstand sy kruisiging waargeneem het en wat die eerste getuies was van sy opstanding, net soos Susan en Lucy by Aslan is wanneer hy lewend word. Aslan se aanvaarding van sy dood en vernedering deur die volgelinge van Jadis, herinner aan Christus wat in stilte sy lyding aanvaar het. Wanneer Aslan herleef en die kliptafel breek, simboliseer dit Christus se oorwinning oor die dood en die bose. Hierdie oorwinning van Aslan word verder gevoer wanneer hy later in die geveg finaal met Jadis afreken.

In die laaste verhaal in die Narnia-reeks word veral die eindgebeure, soos dit in die Bybel beskryf word, simbolies voorgestel. Hier sien ons vir Aslan as simbool van Christus wat die finale oordeel oor die aarde vel. Wanneer Aslan in die "stal deur" staan en al die wesens van Narnia, en die res van die fantasie-wêreld, òf in sy reusagtige skaduwee verdwyn òf inkom by die deur na Aslan se land, herinner dit aan

Christus se woorde dat hy by die finale oordeel, die mense soos skape en bokke van mekaar sal skei, en dat die wat Christus verwerp het, wat God nooit wou ken en dien nie, in die "buitenste duisternis" gewerp sal word.

Hoewel Aslan spesifiek simbool van Christus is, met ander woorde één persoon van die goddelike Drie-eenheid, is sy voorkoms en optrede soms ook simbolies van die ander twee persone van die Drie-eenheid, naamlik die Vader en die Heilige Gees. Hierin sou 'n mens moontlik iets kon sien van die mistiek van die Drie-eenheid van God. Jesus sê telkens dat hy en die Vader één is; veral in die Johannes-evangelie is dít opgeteken. In Johannes 14 vers 9 (die 1983 vertaling van die Bybel in Afrikaans) sê Jesus aan Filippus: "Wie My sien, sien die Vader." Tog sê Hy ook: "Ek gaan na die Vader toe..." Jesus praat in hierdie gedeelte oor die Heilige Gees as die "Gees van die waarheid, wat van die Vader uitgaan." (Johannes 15:26) In Galasiërs sê Paulus dat God "die Gees van Sy Seun in ons harte gestuur" het (Galasiërs 4:6) en elders (Kolossense 1:27) skryf hy: "Christus is in julle, Hy is julle hoop op die heerlikheid", sodat dit duidelik is dat ook die Heilige Gees deel van die eenheid van God is. Wanneer Aslan optree as byvoorbeeld "trooster", terwyl hy

eintlik "God die Seun" simboliseer, is dit ongewoon, maar aanvaarbaar. Aslan simboliseer dus Christus, maar Christus as verteenwoordigend van God-drie-enig. Christus in wie "die volle wese van God beliggaam" is (Kolossense 2:9); Christus uit wie "die heerlijkheid van God (straal)" en wat "die ewebeeld van die wese van God (is)." (Hebreërs 1:3)

In die Narnia-verhale is dus sprake van reekse gebeure wat simbolies funksioneer, sowel as enkele aspekte of voorwerpe wat simbole is. Dit is duidelik dat dié simbolisme ten nouste verbonde is met die fantasie. Slegs vanweë die aard van die gebeure kan dit so direk as simbole funksioneer. 'n Goeie voorbeeld is Aslan. Omdat Aslan 'n fantasie-karakter is en nie gebonde is aan die wette van die bekende werklikheid nie, kan hy so uitgebeeld word, dat hy God as bonatuurlike wese voorstel. God se almag kan direk verbeeld word: Aslan skép deur sy sang; hy het mag oor die dood; hy beskik oor krag waardeur hy die wit heks se toorwerke vernietig. Reeds wanneer Jadis hom met 'n stuk lampaal gooi, terwyl hy besig is om Narnia te skep, is dit duidelik dat hy ongewone magte besit.

Een van die mooiste tonele, ook simbolies, in The Lion, the Witch and the Wardrobe is seker dié waar Aslan die

klipstandbeelde in die heks se kasteel herstel deur sy asem oor hulle uit te blaas. Aslan is hier simbool van die lewewegende, vrysprekende Christus. Dit is 'n aspek wat keer op keer geïllustreer word. In Prince Caspian bevry Aslan byvoorbeeld op sy triomftog onder andere die riviergod wat deur 'n brug beperk word; 'n dogtertjie en 'n onderwyseres, elk afsonderlik, wat in die eng skoolsisteem vasgevang is; asook Caspian se ou "oppaster" wat dodelik siek is, maar in Aslan se teenwoordigheid wonderbaarlik herstel. In dieselfde verhaal bevry Aslan die boomgode en boomgodinne wat hulle as gevolg van die Telmarine-onderdrukking in 'n tipe slaap onttrek het.

Nog eienskappe van Christus wat deur Aslan simbolies voorgestel word, is Sy alomteenwoordigheid en onverganklikheid. Aslan kom en gaan soos hy wil en verskyn op onverwagte plekke. Ook word Aslan nie ouer nie, en is hy aan die einde van die laaste verhaal nog dieselfde as in die eerste verhaal. Aslan is leidsman, trooster, helper, beskermer en so meer. Telkens gryp Aslan in in die avonture van die kinders in Narnia, om hulle te help. So is daar byvoorbeeld die geleentheid in Prince Caspian waar hy hulle lei oor 'n gebied wat hulle nie ken nie. In The Horse and His Boy is Aslan 'n "onsigbare" helper, leier én beskermer. Hy is in

beheer van al Shasta se wedervaringe wat uiteindelik lei tot die redding van die hele Archenland en Narnia. Hy is op dieselfde tog ook Shasta se trooster en reisgenoot: eers verdryf hy Shasta se eensaamheid wanneer hy by die grafte wag op Aravis en die perde en dan stap hy saam met Shasta op sy laaste desperate tog - by hierdie geleentheid stel hy homself bekend aan Shasta.

In The Silver Chair gee Aslan vir Jill en Eustace spesifieke tekens om te volg om sodoende hulle taak uit te voer en ook hiér is die suggestie dat hy die hele tyd dáár is - veral na aanleiding van die droom wat Jill het, waarin Aslan hulle weer op die regte spoor bring. Dié tekens laat dink 'n mens aan die "bepalings" of "instellings" wat God aan die mens gee sodat hy hulle kan gehoorsaam en sy doel bereik. Hier dink 'n mens veral aan die Psalms en die Spreuke van Salomo. (Die Bybel 1983) Al bogenoemde eienskappe is maar net 'n paar van die eienskappe van God, soos dit uit die Bybel en in die teologie bepaal word, wat deur Aslan sigbaar verbeeld word.

Wat sy voorkoms betref, gee Aslan iets weer van die heerlikheid en majesteit van God. Hoewel Christus volgens die beskrywings van sy voorkoms in die Bybel, terwyl Hy as mens op aarde was, geen buitengewone skoonheid gehad het nie,

word daar telkens verwys na die heerlikheid wat Hy na sy opstanding en hemelvaart bekleed; 'n mens dink ook aan die beskrywing in Openbaring een: "Die hare op sy kop was wit soos wol, soos sneeu, en sy oë het soos vuur gevlam. Sy voete was soos geelkoper wat in 'n smeltoond gloei, en sy stem soos die gedruis van 'n groot watermassa... Sy hele voorkoms was soos die son wat op sy helderste skyn." (Die Bybel, Nuwe Testament 1983:327) Dit is dan ook die impak wat Aslan se voorkoms en stem - veral wanneer hy brul - op die kinders maak. In The Magician's Nephew lees ons by die skepping van Narnia: "The earth was of many colours: they were fresh, hot, and vivid. They made you feel excited; until you saw the Singer himself, and then you forgot everything else." (p. 95) Aslan word beskryf as tegelykertyd goed en verskriklik; skitterend helder, met maanhare wat lyk asof dit uit lewende goud bestaan. Hy word omring deur 'n aangename geur en wanneer hy brul, word dit gehoor tot aan die uithoeke van die fantasie-wêreld.

Aslan bly nie net op 'n afstand van die karakters in Narnia nie, maar elke karakter wat met hom te doen kry reageer op 'n bepaalde manier en staan in 'n bepaalde, persoonlike verhouding tot hom. Op hierdie wyse word daar ook aspekte van die Christelike beléwenis gesimboliseer in die Narnia-verhale.

Veral wat die mens-karakters betref, is dit die geval. Die blote teenwoordigheid van Aslan het 'n uitwerking op elke karakter - dit blyk onmoontlik te wees vir 'n karakter om in Aslan se teenwoordigheid te kom sonder om te verander.

Op hierdie vlak word die hele kwessie van die goeie en die bose aangeraak. Omdat Aslan absoluut goed is, word alle karakters in sy teenwoordigheid gekonfronteer met 'n keuse. Hulle kan òf hulleself aan hom onderwerp en dus die goeie kies, òf hulle kan hulle verset teen Aslan en by implikasie die bose aanvaar. Wanneer Jadis saam met die res van die geselskap in Narnia beland in The Magician's Nephew, ervaar sy onmiddellik die atmosfeer wat kontrasteer met haar inherente boosheid. Nadat sy die stelling gemaak het dat hulle hulleself in 'n leë wêreld bevind, sê sy: "'My doom has come upon me,'...in a voice of horrible calmness." (p. 91) Wanneer Aslan begin sing, is Jadis se reaksie sprekend "...the Witch looked as if, in a way, she understood the music better than any of them. Her mouth was shut, her lips were pressed together, and her fists were clenched. Ever since the song began she had felt that this whole world was filled with a Magic different from hers and stronger. She hated it. She would have smashed that whole world, or all worlds, to pieces, if only it would stop the singing." (p.

95) Wanneer sy Aslan sien, sê sy: "'This is a terrible world',... 'We must fly at once.'" (p. 96) Ook "Uncle Andrew" se reaksie teenoor Aslan is negatief. "Uncle Andrew" wat deurgaans uitgebeeld word as 'n lafaard, wat boonop gemeen is; wat dapper is met sy toorkuns totdat hy sêlf die gevolge moet dra, se reaksie is een van 'n desperate begeerte om te ontvlug. Ons lees: "He was not liking the Voice. If he could have got away from it by creeping into a rat's hole, he would have done so." (p. 95)

In teenstelling met dié twee karakters, is beide die kinders en die "cabby" en sy perd se reaksie een van verwondering en waardering. Hulle herken die vervolmaking van die goeie in Aslan en reageer positief daarteenoor. Ons lees: "They were terribly afraid it would turn and look at them, yet in some queer way they wished it would." (p.100) Elke keer wanneer 'n karakter van aangesig tot aangesig met Aslan kom, toon hy vanuit die bose of goeie aard van sy karakter een van dié twee reaksies, een van absolute vrees en haat óf 'n heilige ontsag en liefde vir Aslan. Een van die mooiste voorbeelde van so 'n ontmoeting is in The Horse and His Boy wanneer Hwin die perd vir die eerste keer vir Aslan sien.

"Then Hwin, though shaking all over, gave a strange little neigh, and trotted across to the Lion.

'Please,' she said, 'you're so beautiful. You may eat me if you like. I'd sooner be eaten by you than fed by anyone else.'" (p. 169)

By hierdie aangesig-tot-aangesig ontmoetings met Aslan, ontdek hy absolute eerlikheid by die karakters, selfs al veroorsaak dié eerlikheid uiters onaangename gevoelens by die sprekers. Ook word oortredinge nie bloot geïgnoreer nie. Wanneer die oortreders hulle skuld met opregte berou bely het, word hulle vergewe en die oortredinge word vergeet, maar dit is 'n saak van groot erns en Aslan sien geen oortreding sonder meer oor nie. Reeds in The Magician's Nephew, moet Digory erken dat hy verantwoordelik is vir die bose wat in die persoon van Jadis in Narnia gekom het. Tot sy verbasing kom hy agter dat ten spyte van sy onverbiddelikheid ten opsigte van Digory se verkeerde optrede, Aslan hom goedgesind is: hy huil saam oor Digory se smart; hy noem hom "my son" en "dear son" en gee hom 'n "Lion's kiss" om hom krag te gee vir sy taak. Ook Edmund ervaar so 'n ontmoeting met Aslan, na hy sy broer en susters, Aslan en eintlik die hele Narnia verraaï het.

Dit is egter nie net die "sigbare" oortredings wat teenoor Aslan reggestel moet word nie. Peter wat oënskynlik korrek optree, bely teenoor Aslan dat sy gesindheid teenoor Edmund

verkeerd was en hy dus 'n aandeel in die saak gehad het. In Prince Caspian is Lucy die enigste een van die hele groep wat Aslan kan sien en wat voorstel dat hulle hom volg, tog moet sy later uitvind dat sy anders behoort op te getree het.

Hierdie ontmoetings met Aslan vind herhaaldelik deur die hele reeks plaas, van Digory af tot by Puzzle in The Last Battle en is 'n duidelik simboliese voorstelling van die belewenis van die Christen-gelowige én die ongelowige wat voor God te staan kom. Dit is 'n deurlopende tema in die Bybel en 'n enkele Skrifverwysing sou dit kon staaf. So is daar byvoorbeeld Eksodus 34 vers ses en sewe: "Ek, die Here, is die barmhartige en genadige God, lankmoedig, vol liefde en trou. Ek betoon my liefde aan geslagte en geslagte. Ek vergewe ongeregtheid, oortreding en sonde, maar Ek spreek niemand sonder meer vry nie." (Ou Testament 1983:105) Ook Spreuke 28 vers 13: "Wie sy sonde wegsteek, moet niks goeds te wagte wees nie; wie sy sonde bely en daarvan afsien, sal genade ontvang." (Ou Testament 1983:695) En 1 Johannes 1 vers 9: "Maar as ons ons sondes bely - Hy is getrou en regverdig, Hy vergewe ons ons sondes en reinig ons van alle ongeregtheid." (Nuwe Testament 1983:317)

'n Spesifieke gebeurtenis wat verband hou met die tema wat pas bespreek is en wat simbolies verwys na 'n baie belangrike aspek van die Christelike leer, is die "bekering" van Eustace, in The Voyage of the Dawnreader. Die arme Eustace is nie net opgeskeep met die raar naam van "Eustace Clarence Scrubb" nie, maar kom ook uit 'n vreemde agtergrond; 'n atmosfeer sonder huislikheid en warmte - daar lê baie min klere op beddens en die vensters is altyd oop - aldus die verteller. Eustace se karakter weerspieël hierdie agtergrond en meer, wat hom 'n baie onaangename persoon maak - Edmund noem hom "that record stinker." Dan beland Eustace saam met Lucy en Edmund in Narnia, op die Dawnreader en op 'n avontuurlike seereis. Getrou aan sy persoonlikheid, maak Eustace die lewe redelik ondraaglik vir sy reisgenote totdat hy op "Dragon Island" letterlik in 'n draak verander. Ironies genoeg is Eustace se persoonlikheid veel aangenamer wanneer hy letterlik 'n draak is, as in die voorafgaande tydperk toe hy nog homself was. Eustace verkry as draak in die desperaatheid van sy toestand insig oor homself wat hy nooit as mens gehad het nie: "...poor Eustace realized more and more that since the first day he came on board he had been an unmitigated nuisance and that he was now a greater nuisance still." (p. 82)

Wanneer Eustace die diepste punt van sy eensaamheid bereik, ontmoet hy vir Aslan en Aslan verlos hom nie alleen van sy draak-toestand nie, maar verander hom totaal sodat hy daarna begin om 'n aanvaarbare mens te word. Volgens Eustace se beskrywing, lei Aslan hom teen 'n hoë berg op na 'n tuin wat bo-op die berg is. In die tuin is 'n put of poel water. Eustace probeer eers self om van sy draak-"uitrusting" ontslae te raak, maar slaag nie daarin nie en laat uiteinde-lik vir Aslan toe om met sy leeu-kloue die vel af te skeur. Die proses is baie pynlik en so ook die aanvanklike gevoel wanneer Aslan hom in die water gooi, maar gesamentlik bring dit vir Eustace genesing. Wanneer Aslan hom daarna met nuwe klere beklee het, is dit 'n nuwe mens wat teruggaan na sy reisgenote se kamp.

Die simboliek van dié gebeurtenis is baie duidelik. Soos Eustace moes ontdek dat hy in werklikheid 'n draak is, moet elke mens, volgens die Christelike leer, op 'n punt in sy lewe kom waar hy beseft dat hy as gevolg van sy sondige toestand onaanneemlik vir God en dus verlore is. Op hierdie punt is dit vir God moontlik om op grond van Christus se soendood, dié mens te verlos van homself en hom in Christus 'n nuwe mens te maak; in teologiese terme: deur wedergeboorte. Hiervan is die doop 'n simbool: met water wat

tradisioneel reeds 'n simbool is van reiniging en vernuwing, beteken om gedoop te word dat die mens stérf en wanneer hy opkom uit die water hy as nuwe mens in Christus herleef. Soos Eustace nie self uit sy draakvel kon kom nie, kan die mens nie homself verander nie. Hier is dit, soos in die geval met Aslan as simbool vir Christus, baie duidelik van watter waarde die fantasie is: dié mistieke gebeurtenis kan konkreet voorgestel word binne die fantasie deur middel van simbole.

Die paar genoemde voorbeelde is nie naastenby ál die simbole en simboliese gebeure in Narnia nie, maar dit illustreer tog die gebruik van simbolisme in die fantasie-verhaal. Een verdere aspek wat genoem moet word, is die struktuur van die wêrelde van die reeks.

Lewis betrek in 'n groot mate die Platonisme in die Narnia-verhale. Sprekend is dat "Professor Kirke" in The Last Battle, na hy 'n verduideliking gegee het, sê: "'It's all in Plato, all in Plato: bless me, what do they teach them at these schools!'" (p. 161) Soos in Plato se teorieë die bekende wêreld slegs 'n afbeelding is van 'n ander werklikheid van "Idees" waarna die mens hunker, is ook die wêrelde wat die kinders ontdek en ken slegs afbeeldings van

die werklikheid in "Aslan's country". Dié Platoniese model word versoen met die Christelike leer van die hemel as werklikheid wat vir ewig sal duur nadat die tydelike wêreld wat die mens ken, verbygegaan het. Vir Lewis is die "hemel", anders as die Platoniese hemel, egter nie 'n vae en veraf begrip nie. Martha C. Sammons stel dit só: "...Lewis places his Platonic reality not in a far removed, abstract heaven, but rather at the very heart, the center of all that exists." (Sammons 1979:65)

In samehang met die Christelike konsep van die hemel as uiteindelijke bestemming van die gelowige, word die dood beklemtoon as 'n "deur" tot dié saligheid en dus positief beskou. Reeds in The Silver Chair word dié siening uitgebeeld. Eustace is ontnugter wanneer hy die eens jeugdige Caspian sien as 'n sterwende ou man. Dan sien hy vir Caspian in Aslan se land en leer hy dat die dood 'n bevrydende element is en nie 'n "einde" nie, maar 'n begin. In The Last Battle word die dood vergestalt in die stal deur waaragter iets vreesliks skuil en in die geveg is die hoofdoel om weg te bly van dié deur af. Wanneer die karakters by die deur in gedwing word, ontdek hulle dat hulle vrees ongegrond was. Soos Jill en Eustace in The Silver Chair, ontdek hulle dat die "einde" inderdaad die "begin" is.

Nadat al sewe die vriende van Narnia Aslan se land binnegekom het - deur die dood, ontdek hulle die "werklikheid": nou leef hulle werklik, in 'n wêreld van groter realiteit as die wêrelde waarvandaan hulle gekom het. Wanneer Aslan die einde aankondig, roep hy vir Vader Tyd en hy sê die volgende: "'Yes,'... 'While he lay dreaming his name was Time. Now that he is awake he will have a new one.'" (The Last Battle p. 142) Die tyd wat hulle geken het as werklikheid, was die tyd wat Vader Tyd gedroom het - nou is hy wakker en begin die dieper werklikheid.

Hierdie gedagte word herhaal wanneer Aslan aan die einde van die verhaal sê: "'The dream is ended: this is the morning.'" (p. 173) Soos die poel in die Woud-tussen-die-wêrelde wat na Charn gelei het, opdroog in The Magician's Nephew, word ook Narnia vernietig en die staldeur waardeur die karakters die einde van Narnia aanskou het, word toegetrek en gesluit deur Peter. Hierna beweeg hulle dieper in Aslan se land in en dit is soos die begin van 'n nuwe tydperk; 'n nuwe werklikheid. Hulle ontdek dat hulle self verander is: hulle is geklee in pragtige nuwe, feestelike klere; die merke wat die tyd op hulle gemaak het - veral op Digory en Polly - het verdwyn; ook ander wonde en beserings is genees. Soos Tirian nie kan aflei watter seisoen dit in dié nuwe wêreld is nie, is dit

ook onmoontlik om die mense se ouderdomme te bepaal omdat elkeen vervolmaak is, ook na die fisieke. Hulle vind dat hulle fisiese vermoëns verander het: hulle hardloop sonder om moeg te word en swem selfs teen 'n waterval op. Lucy ontdek dat sy baie ver kan sien - enigiets waarop sy haar oë rig word sigbaar.

Die belangrikste ontdekking wat hulle maak, is egter dié omtrent die geografie van Aslan se land. Hulle vind die wêreldlike Narnia en selfs die werklike Engeland in Aslan se land. Dié land is oneindig groot: "...there was no snow on those mountains: there were forests and green slopes and sweet orchards and flashing waterfalls, one above the other, going up forever." (p. 172) Die kwaliteit van dié wêreld is anders: dieper; meer werklik. In sy verduideliking van wat hulle sien, sê Digory: "...of course it is different; as different as a real thing is from a shadow or as waking life is from a dream." (p. 161)

Die hoogtepunt van hulle ontdekking is Aslan wat hulle uiteindelik sien in sy ware vorm, 'n vorm wat nie beskryf word vir die leser nie. Daarby ook die wete dat hulle altyd in sy land by hom sal wees, in teenstelling met vroeër toe hulle hom net soms gesien het en hulle ook nie permanent in Narnia

kon bly nie.

Nie alleen word hier dus 'n 'Platoniese Hemel' geskilder nie, maar die Christelike konsep van die hemel as bestemming vir die gelowige word baie realisties en konkreet voorgestel, met die tradisionele slot van die sprokie, maar wat hier letterlik bedoel word, om die reeks verhale paslik af te sluit: "And for us this is the end of all the stories, and we can most truly say that they all lived happily ever after..." (p. 173)

3.4 Gevolgtrekking ten opsigte van die simbolisme in die fantasie-verhaal

Vroeër is genoem dat die simbolisme nie uniek is aan die fantasie-verhaal nie en ook nie 'n onderskeidende aspek van die fantasie-verhaal is nie, maar dat dit tog blyk dat baie fantasie-verhale wel 'n simboliek-element bevat. In teenstelling met die Narnia-reeks en Ken jy die Kierangbos? gebruik die Huppelkind-verhale nie werklik die simboliek nie, hoewel daar sprake van argetipiese karakters is.

Huppelkind gaan bloot om die fantasie-ervarings van 'n kind. Huppel leer, by implikasie, dat hy nie hoef eensaam te wees nie, maar dat hy net ingestel moet wees op sy omgewing om

"maatjies" te kry. Die verskillende ontdekkings wat Huppel maak, pas wel in die geheel van die spesifieke fantasie-wêreld in en vorm so 'n eenheid, maar daar is nie 'n verdere element wat die gebeure met mekaar verbind nie. In teenstelling met die Narnia-reeks en Ken jy die Kierangbos? waar 'n mens sou kon sê dat daar 'n sinvolle samehang binne die wêreld-in-die-werk ontstaan jûfs deur die simbolisme, wat 'n bepaalde tema kommunikeer tot die leser, ontbreek so 'n element heeltemal in Huppelkind.

Myns insiens slaag Huppelkind wel as fantasie, aangesien die wêreld-in-die-werk geïntegreer is, met inbegrepe die onderskeidende kenmerk van die fantasie, naamlik die fantasie-gebeure, in die verhaal. Selfs in die afwesigheid van simboliek vorm die fantasie-wêreld wat in Huppelkind geskep word 'n sinvolle eenheid. 'n Mens sou gevolglik nie kon sê dat simbolisme noodsaaklik is in die fantasie-verhaal nie. Met die kriterium van "amount (and diversity) of material integrated" (Wellek en Warren 1982:243) in gedagte, is dit vanselfsprekend dat die fantasie-verhaal wat wél so 'n tema betrek of dan, 'n simboliese laag het, wat behoorlik geïntegreer is, meer literêre waarde sou hê. Die gebruik van simbolisme in die fantasie-verhaal (soos inderdaad by enige literêre werk) sou dus in 'n beperkte mate 'n

evalueringmaatstaf kon word.

Binne die kinderliteratuur sou 'n mens jouself kan afvra, wat die nut van die simbolisme in 'n werk is, aangesien die kind dit tog nie sal begryp nie. Lydia Snyman sê: "Omdat die kind aan die konkrete gebonde is, kan hy die simboliek, wat abstrak is, nie hanteer nie en ook nie begryp nie." (Snyman 1983:36) Vanweë dié feit is dit noodsaaklik dat die verhaal van so 'n aard moet wees dat dit die simbolisme dra, dit wil sê die verhaal moet as sodanig gelees kan word én sinvol wees, sonder dat die simbolisme betrek word. Tog, hoewel die kind miskien nie bewustelik die simbolisme sou sien of interpreteer nie, is hy nogtans blootgestel daaraan en aan die samehang of patroon wat dit skep en sou hy dit onbewustelik kon inneem of aanvoel. Lydia Snyman sê ook die simboliek "bepaal...in 'n groot mate...die vorm" van die verhaal. (Snyman 1983:37) Die simbolisme is so verweef met die verhaal, veral by die fantasie-verhaal, dat die verhaal nie sonder die simbolisme dieselfde sou wees nie.

HOOFSTUK 4

DIE FANTASIE-VERHAAL AS KINDERLITERATUUR

4.1 Inleiding

In die voorafgaande twee hoofstukke is daar gekyk na verskillende aspekte van die fantasie-verhaal na aanleiding van die voorgestelde teorie wat in hoofstuk een bespreek is. Daar is veral gekyk na die werklikheid wat onderliggend is aan die fantasie in die werke wat as illustrasies gebruik is, asook die fantasie-gebeure self, dit is waaruit die fantasie-element bestaan in die genoemde werke. In hoofstuk drie is veral gekyk na die rol wat die simbolisme in die fantasie-verhaal kan speel, en of dit 'n kenmerk van die fantasie is al dan nie.

Die drie voorbeelde wat bespreek is, word al drie as kinderliteratuur beskou. Vervolgens word daar gekyk na die verband tussen die fantasie-aard van die werke en die aspekte van die werke wat hulle as kinderliteratuur laat kwalifiseer. Daar word dus gekyk na die spesifieke vereistes wat die kinderliteratuur-teorie aan die werke stel, met ander woorde wat hierdie werke onderskei van fantasie-verhale vir die

volwasse leser, en hoe daar aan hierdie vereistes voldoen word veral ten opsigte van die bespreekte aspekte van die fantasie-verhaal. Ten slotte word daar gekyk na die verhouding tussen kinderliteratuur en fantasie as sodanig.

4.2 Die Narnia-verhale

Hoewel die verteller van die Narnia-verhale 'n volwassene is, is die "viewpoint" (vergelyk Snyman 1983:15) van die verhale dié van die kind. Die verteller identifiseer met die hoofkarakters van die Narnia-verhale wat kinders is, en die totale belewing van die wêreld-in-die-werk (Snyman 1983:15), dus die "viewpoint", is dié van die ouer grootkind.

Reeds uit die taalgebruik, omvang en illustrasies van dié werke is dit duidelik dat hulle in die belewenisveld van die grootkind en veral van die latere kinderjare (± 9 - 12 of 13 jaar) (Snyman 1983:25) sal val. Die eerste verhaal van die reeks, The Magician's Nephew (in die Fontana Lions uitgawe van 1980) beslaan byvoorbeeld 171 bladsye met ± 40 illustrasies. Dié verhaal is ingedeel in 15 hoofstukke en hoewel elke hoofstuk 'n eenheid vorm, is die hoofstukke uiteindelik slegs in die geheel van die verhaal volledig sinvol. Vir die jonger kind wie se konsentrasievermoë nog nie veel ontwikkel het nie en wat nie lank genoeg kan onthou nie, sou selfs 'n

voorlesing van dié verhale - bloot ten opsigte van die lengte en kompleksiteit - te veeleisend wees, wat impliseer dat die verhale buite die jong kind se belewenisveld val. Ook is die swart en wit illustrasies, wat aspekte van die verhaal uitbeeld en dus verrykend funksioneer, maar nie bykomende inligting verskaf nie, onvoldoende vir die kleinkind wat primêr 'n kleurkyker is en ten opsigte van die aanskoulike denke van die kleinkind wat vereis dat die illustrasies 'n positiewe bydrae maak tot die verhaal. Die kleinkind en selfs die jonger grootkind (die leeftyd van die eerste "Gestaltwandel") (Snyman 1983:22) se taalvermoë is ook nie sodanig dat hy werke met 'n taalgebruik soos die van die Narnia-verhale sal kan baasraak nie. Vir die ouer grootkind met sy meer ontwikkelde konsentrasievermoë en taalgebruik daarenteen, is die taalgebruik eenvoudig genoeg en die illustrasies genoegsaam, ook aangesien die ouer kind by uitstek vormkyker is. (Snyman 1983:22)

Bo en behalwe die feit dat die Narnia-verhale fantasie-verhale is, is hulle in 'n groot mate avontuurverhale. In elk van die sewe verhale beleef die groepie hoofkarakters 'n avontuur, wat baie beweging en aksie insluit. Hierdie aspek sluit ten nouste aan by die kind en veral die grootkind wat 'n sterk bewegingsdrang beleef; asook 'n strewe na

onafhanklikheid, wat die wegbeweeg van dié karakters uit hulle bekende en veilige omgewing na die vreemde - dikwels fantastiese - omgewing verklaar ten opsigte van die belewenisveld van die kind. Ook die feit dat dié avonture nie as individue beleef word nie, maar telkens in groepe, sluit aan by die belewenisveld van die grootkind. (Selfs Shasta in The Horse and His Boy wat aanvanklik alleen sy avontuur begin, word op bonatuurlike wyse in aanraking gebring met Aravis, waarna hulle saam die res van die avontuur beleef.)

In teenstelling met die kleinkind wat aanvanklik slegs van homself as persoon bewus word en in 'n groot mate 'n introvert is, ontwikkel die kind soos hy ouer word 'n bewustheid van ander en word hy uiteindelik meer ekstrovert as introvert. (Snyman 1983:22) In die "Ernstspielalter" begin die kleinkind meer kontak soek met sy medemens. (Snyman 1983:21) In die vroeë grootkindstadium begin daar by die kind 'n nuwe objektiwiteit en ekstroversie ontwikkel wat in die middelste kinderjare nog verder ontwikkel. Ook ontwikkel sy vermoë om met ander kontak te maak in die middelste kinderjare en "verkies (hy) om saam met sy maats in 'n groep te speel." (Snyman 1983:24)

Hoewel hierdie onafhanklikheidstrewende van die kind nou oorweldigend is, het hy tog nog steeds 'n behoefte aan die

"geborgenheid van die gesin" (Snyman 1983:22); sekuriteit en warmte. Dikwels ervaar die karakters in die Narnia-verhale hiérdie warmte en geborgenheid na 'n veeleisende avontuur óf gedeelte van so 'n avontuur. In The Lion, the Witch and the Wardrobe ervaar die vier Pevensie-kindere byvoorbeeld die huislikheid en sekuriteit van die Beavers se huisie na hulle koue tog deur die sneeu. Prins Caspian word in Prince Caspian na sy nagtelike vlug en ontberings deur die dwerge, Trumpkin en Nikabrik, en die ratel, Trufflehunter, in hulle warm en gesellige woonplek versorg. Ook Shasta word na sy ontberings in The Horse and His Boy deur drie dwerge ontvang en versorg. In dieselfde verhaal word Aravis en die twee perde deur die "Hermit of the Southern March" ontvang en versorg.

'n Verdere aspek van die kind se belewenisveld waarby die Narnia-verhale aansluit, is die uitvoer van bepaalde opdragte. In bykans elkeen van die avonture in die Narnia-reeks word die hoofkarakters 'n opdrag gegee om uit te voer. Hierdie opdrag is dikwels die motivering vir die avontuur. So is daar Digory in The Magician's Nephew wat deur Aslan gestuur word om 'n appel van die boom in die tuin op die berg te gaan pluk. In The Lion, the Witch and the Wardrobe het die vier kindere die taak om Narnia te bevry van die heks se

heerskappy. Aslan gee byvoorbeeld vir Peter spesifieke opdragte voor die veldslag teen die heks se leër: "And all the time he was advising Peter how to conduct the operations... And he continued giving Peter his instructions." (p. 132,133) In Prince Caspian word die vier Pevensie-kindere weer na Narnia geroep - hierdie keer om prins Caspian by te staan en toe te sien dat hy aan bewind kom in die plek van sy oom Miraz, en daardeur ook die land te bevry van die onderdrukking deur die Telmarines. In The Silver Chair het Jill en Eustace die spesifieke opdrag om die prins Rilian te soek en te bevry en in The Last Battle moet Jill en Eustace vir prins Tirian bystaan in die laaste geveg van Narnia.

Reeds in die "Ernstspielalter" begin die kind te onderskei tussen werk en spel en begin hy daarvan hou om take te begin en voltooi. (Snyman: 1983:21) In hierdie ontwikkelings stadium begin die ontwikkeling van altruïsme ook en begin die kind meegevoel betoon, asook die begeerte om dinge te doen ter wille van ánder. Hierdie ontwikkeling duur voort in die grootkindfase en in die middelste kinderjare word werk en spel finaal geskei. (Snyman: 1983:24) In hierdie stadium ontstaan daar ook by die kind 'n nuwe selfvertroue ten opsigte van sy vermoëns. (Snyman 1983:24) In die avonture

van die Narnia-verhale word hierdie aspekte van die kind se belewenisveld teruggevind. Groot en belangrike take word deur die kinders aangepak en deurgevoer - take wat die meeste van die tyd heeltemal bo hulle vermoëns is. Die doel van die avonture is dikwels ingestel op die help van ander, en die kinders beseef dit. Avonture wat grootliks spel is, wórd dikwels meer as spel en die skeiding tussen werk en spel word letterlik ervaar. So is daar die aanvanklike avontuur van ontdekking in The Lion, the Witch and the Wardrobe wat 'n taak en by tye pynlike ervaring word. In Prince Caspian is dit vir die kinders 'n ware ontvlugting om hulleself in Narnia te bevind - totdat hulle honger word en dan word die speelse avontuur ernstig. Ook later wanneer hulle moeg is en verdwaal het op pad na Caspian se kamp toe en nog later, wanneer Peter in 'n tweegeveg met Miraz moet tree, ervaar die kinders hierdie skeiding tussen werk en spel. Ook in The Horse and His Boy word hierdie gewaarwording uitgebeeld. Na aan die einde van sy avontuur sê die verteller oor Shasta: "...being very tired and having nothing inside him, he felt so sorry for himself that the tears rolled down his cheeks." (p. 137)

In die latere kinderjare ontwikkel daar by die kind 'n bepaalde kritiese instelling en in stede van die naïewe selfvertroue van die vorige ontwikkelings stadium, is die kind

nou bewus van sy beperkte vermoëns. (Snyman p. 25) Ook hierdie aspek van die kind se belewenis is terug te vind in die Narnia-verhale. Wanneer die kinders opdragte ontvang, is hulle dikwels bewus van hulle onvermoë om die taak uit te voer. So byvoorbeeld sê Digory in The Magician's Nephew, nadat hy sy feitlik onuitvoerbare opdrag gekry het, aan Aslan: "'Yes, sir,' said Digory again. He hadn't the least idea of how he was to climb the cliff and find his way among all the mountains, but he didn't like to say that for fear it would sound like making excuses. But he did say, 'I hope, Aslan, you're not in a hurry. I shan't be able to get there and back very quickly.'" (p. 133) Ook in Prince Caspian is daar verwysing na die feit dat die hoofkarakters slegs kinders is en gevolglik beperkte vermoëns het. Aanvanklik is die dwerg Trumpkin baie skepties oor die bydrae wat die vier kinders sal kan maak tot die stryd: "'Well, then - no offence,' said Trumpkin. 'But, you know, the King and Trufflehunter and Doctor Cornelius were expecting - well, if you see what I mean, help. To put it in another way, I think they'd been imagining you as great warriors. As it is - we're awfully fond of children and all that, but just at the moment, in the middle of a war - but I'm sure you understand.'" (p. 91) In The Horse and His Boy wanneer die "Hermit", Aravis en die twee perde die geveg in die poel

water dophou, lewer die "Hermit" kommentaar op die feit dat Shasta en Corin in die geveg is, terwyl hulle slegs kinders is en dus glad nie daar hoort nie; hy sê onder andere: "'It's mere murder sending a child into the battle...'" (p. 160)

Die feit dat die avonture in die Narnia-reeks hoofsaaklik deur groepe karakters beleef word, lei tot breedvoerige uitbeelding van die verhoudings en interaksie tussen die verskillende karakters. Dit sluit aan by veral die ouer kind se groter kontak met ander, maar ook by die kind se kritiese ingesteldheid en selfkritiek: omdat die kind nou oor homself en ander nadink het dit bepaalde gevolge vir sy verhoudings met ander. Hy sien nou sowel positiewe as negatiewe eienskappe in homself en in ander. (Snyman 1983: 25,26) Telkens maak die karakters as individue ontdekkings omtrent hulleself ten opsigte van byvoorbeeld skuld en verkeerde optrede. So is daar byvoorbeeld Digory in The Magician's Nephew; Edmund in The Lion, the Witch and the Wardrobe; Eustace in The Voyage of the Dawnreader en Jill in The Silver Chair. Ook Puzzle die donkie in The Last Battle maak 'n ontdekking omtrent die verkeerdheid van sy optrede.

Die karakters sien nie net die verkeerdheid van hulle eie optrede nie, maar ook dié van ander karakters, en wysig

hulle verhoudings ten opsigte van dié karakters ooreenkomstig. So is daar byvoorbeeld die skerp veroordeling van Edmund in The Lion, the Witch and the Wardrobe deur sy broer en susters, asook die Beavers. Wanneer Edmund se optrede verander het, na sy "omkeer", word hy weer aanvaar. Ook die karakters wat inherent boos of goed is, word deur die kritiese ingesteldheid van die kind as sodanig beoordeel. So word Aslan as goed en onder andere die hekse, Miraz, Rabadash en Shift, die aap, en natuurlik die afskuwelike Tash, as boos gesien.

'n Baie belangrike aspek is egter dat hierdie kritiese ingesteldheid van die kind steeds gebonde aan die konkrete is. Lydia Snyman sê: "Hierdie kritiese instelling is nie 'abstrak nie': dit gaan nie bv. om karaktereienskappe nie, maar om 'konkrete' dinge, soos prestasie, optrede en fisieke uiterlike." (Snyman 1983:25) 'n Sprekende voorbeeld hiervan is die veroordeling van Susan in The Last Battle. Susan verloën haar kennis van die fantasie-wêreld deur die bestaan daarvan te ontken. Waarom dit eintlik gaan, is haar ingesteldheid teenoor die lewe wat skeef is, gemeet aan die waardesisteem wat die Narnia-verhale voorhou. Om die probleem só te stel sou buite die belewenisveld van

die kind val, aangesien abstrakte begrippe gebruik word wat die kind nie kan verwerk nie. Die verteller oorbrug dié struikelblok deur te sê - deur Jill: "'She's interested in nothing nowadays except nylons and lipsticks and invitations.'"(p. 129) Eustace weer, noem sy ouers op hulle voorname; hou daarvan om insekte te versamel - dood en met spelde vasgesteek op kaarte; lees slegs vaklektuur - en weet gevolglik niks van skatte, drake en seereise nie.

Die twee karakters, Tash en Aslan word as volg uitgebeeld: Tash is 'n aaklige monster met 'n voëlkop - dié van 'n aasvoël, met 'n krom, wrede bek; vier arms met skerp voëlagtige kloue en 'n krakerige stem. Sy verskyning in die woud naby die toring van Tirian (in The Last Battle) gaan gepaard met donkerte, koue en 'n aaklige stank - die reuk van iets wat dood is, en die gras waaroor Tash beweeg, lyk asof dit verwelk. Aslan, daarenteen, is 'n majestueuse leeu, met goudkleurige, skitterende maanhare en oë wat beskryf word as "great, royal, solemn, overwhelming." Uit Aslan se maanhare kom 'n lieflike geur en sy teenwoordigheid wek sowel 'n heilige ontsag as 'n gevoel van bruisende opwinding by die karakters. Aslan se stem toon groot variasie: wanneer hy brul, hoor die hele Narnia dit; soms is sy stem vol humor; soms is sy stem 'n blote fluistering.

Al die aspekte wat tot dusver genoem is, is deel van die algehele belewenisveld van die kind. Dat hierdie aspekte geïntegreer met die fantasie-gebeure én die werklikheid in die Narnia-verhale voorkom, is uiters belangrik, aangesien dit bevestig dat die "viewpoint" van die verhale wél dié van die kind is.

Uit die "konkrete" voorstelling van Aslan en Tash kom nog 'n belangrike aspek ter sprake. Die twee karakters is simbole van die bose en die goeie. Omdat die kind gebonde is aan die konkrete is dit essensieel dat abstrakte begrippe sóos "bose" en "goeie" konkreet verbeeld word, soos die geval is met Tash en Aslan. Dit is duidelik dat ook simbole konkreet voorgestel moet word om binne die belewenisveld van die kind te val, veral aangesien die simbole in die kinderverhaal deel van die verhaal uitmaak, of anders gestel: bepalend is in die gang van die verhaal.

In die middelste kinderjare, in samehang met die ontwikkeling in die kind se denke, ervaar die kind toenemend gevoelens soos "verwondering, bewondering en oortuiging." (Snyman: 1983:24) Ook hierdie stukkie van die belewenisveld van die kind is terug te vind in die Narnia-verhale. Dit hou in 'n groot mate verband met die fantasie-gebeure en/of aard

van die fantasie-wêreld wat die karakters waarneem. So vul die skepping van Narnia, dit is die lied van Aslan en die gevolge daarvan, sowel as die voorkoms van Aslan, die twee kinders en die "cabby" met verwondering.

Feitlik elke daaropvolgende ontmoeting met Aslan - wat in 'n groot mate die middelpunt van die fantasie in die Narnia-verhale is - veroorsaak hierdie gevoelens by die karakters. Ook ander fantasie-aspekte byvoorbeeld die fantasie-karakters (onder andere die boomgode en -godinne; die sentoure; die stermense en die seemense) en die aard van die fantasie-wêreld byvoorbeeld die ontdekking in The Voyage of the Dawnreader dat hulle al nader na die son toe vaar, die intensiteit van die lig en die soet seewater en in The Last Battle, die verstommende kwaliteite van die houtstal en die tuin op die heuwel, veroorsaak hierdie gevoelens van verwondering by die karakters.

In 'n mate berus die waarneming van hierdie fantasie-aspekte op die vermoë van die leser om die verskil te sien tussen dié gebeure en die werklikheid. Hy moet dus in staat wees om relatief objektief te kan waarneem en ook om verhoudings en beginsels te kan waarneem. Veral die kind in die latere kinderjare het reeds hierdie vermoë begin ontwikkel. Lydia

Snyman sê dat die kind in hierdie stadium "in so 'n mate "abstrak" (kan) dink, dat hy bv. kan begryp dat daar algemene verhoudings bestaan", dat sy "begripsvermoë"...verder ontwikkel (het)" en dat hy "dinge wat hy voorheen aangevoel het,...nou begryp." (Snyman 1983:25)

Tog is dit juis die kind se vermoë om in die fantasie te kan glo, wat hom in staat stel om die fantasie-verhaal te kan "beleef". Hoewel die kind in die grootkindstadium toenemend begin onderskei tussen fantasie en werklikheid, is dit 'n langsame proses en maak beide aspekte deel uit van sy belewenisveld, sodat die beleving van die fantasie nog "natuurlik" is. Selfs wanneer sy belangstelling in die realiteit sy belangstelling in die fantasie begin oorheers, kan laasgenoemde geaktiveer word deur die regte omstandighede.

In The Lion, the Witch and the Wardrobe ontdek Lucy wat die jongste is, eerste die fantasie-wêreld. Wanneer sy vir haar ouer broers en suster van haar ervaring vertel, weier hulle om haar te glo. (Die kleinkind sou myns insiens in hierdie geval sonder huiwering Lucy se vertelling aanvaar en self die fantasie-wêreld gaan ontdek het - of dit wel daar is of nie.) Wanneer Edmund, Peter en Susan self deur die proses van ontdekking gaan, word hulle verplig om die werklikheid daarvan te ervaar. Vir die karakters in die verhaal is dit

wel werklikheid; die leser met sy naïewe realisme word gelei deur die verhaal self om die fantasie-gebeure te ervaar as "werklikheid". Omdat die belewing van die fantasie so 'n sterk element in sy vroeëre ontwikkelingstadiums was en steeds aanwesig is in sy belewenisveld, kan dit nou weer 'n rol speel, nadat sy belangstelling in die fantasie deur die verhaal gewek is.

Hoewel saaklikheid by die kind in die latere kinderjare belangriker is as gevoel, is die kind deur al die voorafgaande ontwikkelingstadiums in 'n groot mate deur gevoel gebonde aan sy wêreld. As kleinkind is alles dan ook subjektief waargeneem en was die kind sterk egosentries ingestel. Ten spyte van die ontwikkeling van meegevoel en 'n minder egosentriese instelling, asook 'n meer objektiewe en realistiese beskouing van sy wêreld, bly die kind (én die volwasse) tog ingestel op homself. Dit is dus nie vreemd dat daar dikwels verwys word na die karakters se subjektiewe ervarings van die gebeure nie.

Die skrywer gebruik die karakters se subjektiewe belewenis om plekke, gebeure en ander karakters vollediger te beskryf. So ervaar die karakters fisieke gewaarwordinge soos honger, koue, ongerief, uitputting en die positiewe teenoorgesteldes

van die toestande; ook emosies byvoorbeeld smart en vreugde, eensaamheid en moedeloosheid. Die emosies, wat meer abstrak is as byvoorbeeld die ervaring van honger, word ook meermale omskryf op 'n wyse wat dit vir die kind begrypbaar maak. 'n Pragtige verduideliking van smart vind 'n mens in The Lion, the Witch and the Wardrobe nadat Aslan deur Jadis vermoor is en Lucy en Susan by hom waak. Die verteller sê: "I hope no one who reads this book has been quite as miserable as Susan and Lucy were that night; but if you have been - if you've been up all night and cried till you have no more tears left in you - you will know that there comes in the end a sort of quietness. You feel as if nothing was ever going to happen again." (p. 143,144)

Die karakterbeelding in die Narnia-verhale is volledig en voldoen aan die vereistes wat die kinderliteratuur stel. (Vergelyk: Snyman 1983:38) Bo en behalwe die feit dat die karakters se ervarings en optrede binne die belewenisveld van die kind val, word elke karakter 'n individu met sy eie persoonlikheid. Sprekend hiervan is die "byname" wat die vier Pevensies kry wanneer hulle konings en koninginne in Narnia is: "King Peter the Magnificent"; "Queen Susan the Gentle"; "King Edmund the Just" en "Queen Lucy the Valiant". Behalwe dat elkeen van hierdie vier karakters 'n eie

persoonlikheid het, verander hulle ook wanneer hulle die fantasie-wêreld betree. Hierdie verandering is egter gemotiveerd en funksioneel binne die fantasie-verhaal. Die kinders herwin in latere toetredes tot Narnia, in hulle optrede en vermoëns, die status wat hulle as koninklikes in The Lion, the Witch and the Wardrobe gehad het.

Ook die ander karakters het elkeen 'n eie en "konstante" persoonlikheid. 'n Goeie voorbeeld is Eustace. Aanvanklik het Eustace 'n werklik onaangename persoonlikheid. Een van sy karaktertrekke in dié fase van sy lewe is sy ingesteldheid op feitlikheid en presiesheid, wat telkens geïllustreer word in sy optrede; hy ken byvoorbeeld die onderskeid tussen alliterasie en assonansie; en hy dreig later, in The Voyage of the Dawnreader, "that...he would 'lodge a disposition' against them all with the British Consul." (p. 25) Na sy "bekering" begin Eustace om ingrypend te verander. Tog behou hy iets van sy presiesheid van karakter en in The Last Battle lees ons oor Eustace: "He was fond of being dreadfully matter-of-fact when other people got excited." (p. 90) Dit is nadat hy die feit uitgelig het dat hy en Jill nie kán terugbeweeg na hulle eie wêreld nie, al sou hulle wou.

Die menskarakters van die Narnia-wêreld en die

fantasie-karakters toon insgelyks hierdie konstantheid van karakter. So is prins Caspian in The Silver Chair net so gretig om te sien hoe 'n ronde wêreld lyk, as die jonger prins Caspian van The Voyage of the Dawntrader wat aanvanklik die begeerte uitspreek. Puddleglum, die "marshwiggles" bly deurgaans getrou aan sy "marshwiggles"-geaardheid; selfs wanneer die gevaar oor is en Narnia gered is, bly hy onuit-houbaar pessimisties. Die karakters is persone wat vóél en waarneem; wat foute maak en berou kry daaroor; persone wat verander, maar tog konsekwent bly; persone met verhoudings tot mekaar, wat stry, vrede maak, geheg raak aan mekaar; persone wat dink en doen en gesprek voer - persone waarmee die kind kan identifiseer, omdat hulle oortuig as karakters en die wêreld vanuit dieselfde perspektief beskou as die kind.

Die belewenisveld waaruit die Narnia-verhale vertel word, is dié van die ouer kind en meer spesifiek in die latere kinderjare. Die aspekte wat kom uit vroeëre stadiums van die kind se ontwikkeling is aanvaarbaar binne dié belewenisveld, aangesien geen aspek van die kind se ontwikkeling heeltemal verdwyn nie, maar in bepaalde omstandighede weer geaktiveer word. (Snyman 1983:17)

4.3 Die Huppelkind-reeks

In teenstelling met die Narnia-verhale wat geskryf is hoofsaaklik vanuit die belewenisveld van die grootkind in die latere kinderjare, is die Huppelkind-reeks geskryf vanuit die belewenisveld van die jonger grootkind: die leeftyd van die eerste "Gestaltwandel" (Snyman 1983:22) met ook heelwat aspekte van die belewenisveld van die kleinkind.

Die Huppelkind-reeks bestaan uit ses verhale wat elk in hoofstukke verdeel is. Die omvang van die totale reeks is baie kleiner as dié van die Narnia-reeks. Die 1982 Tafelberg-uitgawe, Huppel en sy maats, wat al ses die verhale bevat, beslaan slegs 174 bladsye (wat die titelblad, inhoudsopgawe en tussenblaaie insluit). Die druk is ook groter as die gewone en daar is aansienlik meer illustrasies as in die Narnia-verhale. Ook hier is die illustrasies in swart en wit wat aansluit by die belewenisveld van die grootkind wat vormkyker is. Die taalgebruik is baie eenvoudiger as dié van die Narnia-reeks, en die inhoud is minder kompleks, wat die verhale toeganklik maak vir die jonger grootkind wie se taalvermoë en konsentrasievermoë nog nie ver ontwikkel is nie. Tog sou 'n vyfjarige of sesjarige wat pas begin leer het om te lees baie moeite ondervind om self die Huppelkind-verhale te lees. Daarom behoort hierdie

verhale aan die kind voorgelees te word.

'n Interessante aspek van die taalgebruik in die Huppelkind-verhale is die feit dat dit besonder klankryk is. Dit is 'n aspek wat aansluit by die belewenisveld van die kleinkind, veral die leeftyd van spraakverwerwing. (Snyman 1983:18) In hierdie tydperk leer die kind praat en speel klanke 'n groot rol, aangesien die kind leer praat deur na te boots. (Snyman 1983:18) So is daar in die Huppelkind-verhale telkens rympies ingewef en selfs van die verskillende rympies "rym" met mekaar, byvoorbeeld:

"Oupa, Oupa, sê vir my,
waar kan ek 'n maatjie kry?" (p. 10)

en

"O, en Huppel is tog so bly,
môre gaan hy maatjies kry." (p. 13)

Ook:

"Huppel-huppel saam met die wind,
trippel-trippel, Huppelkind." (p. 15)

en

"Ligvoet, ligvoet, Huppelkind,
skep my op en dra my, wind." (p. 29)

Behalwe die talle rympies is daar ook ander klankpatrone, byvoorbeeld in die name van sommige karakters soos: Vlak-Floors en Vlei-Floors; Fiefman en Diefman; Wielie en Walie. Ook in die vertelling self kom hierdie klankpatrone voor, byvoorbeeld die herhaling van die frase: "in die middel van...": "in die middel van die vloer, in die middel van die huisie, in die middel van die wêreld, in die middel van die vlei..." (p. 9); "in die middel van die week in die middel van die nag." (p. 10) Die verteller gebruik ook klanknabootsende woorde: "Daar is water in sy groot stewels en hy stap sliep-slop, sliep-slop" (p. 10) en "...net toe hulle dink Vlei-Floors sal nooit kom nie, hoor hulle girts, garts, girts-garts op die gruis voor die huis." (p. 53)

Die naamgewing in die Huppel-verhale sluit ook aan by die belewenisveld van die kleinkind. Lydia Snyman sê van die kind in die leeftyd van spraakverwerwing: "Die woord het vir die kind 'n aanskoulike karakter, byvoorbeeld "huis" is 'n spesifieke huis." (Snyman 1983:18) Vir die volwassene lyk die name van die karakters in Huppelkind nie "spesifiek" nie, maar vir die kind is die "soortnaam" reeds "eienaam". Wanneer Huppel byvoorbeeld die voëls van die vlei leer ken, onder andere Boskraai, Pelikaan en Lepelaar, is dit dus nie nodig dat hulle eiename hoef te hê nie.

In die name, maar ook die voorkoms en besonderhede van die verskillende karakters, is daar ooreenkomste en teenstellings. So het elkeen van die drie vlytige kêreltjies 'n lummel vir 'n broer, terwyl die drie kêreltjies groot ooreenkomste toon met mekaar. Wielie en Walie se enigste beskrywing is dat hulle "so eenders soos twee druppels water" lyk. (p. 43) Die voëls van die vlei se groot gesprek gaan om die verskille in voorkoms wat daar tussen hulle is. Ook in die gebeure is daar patrone van herhalings en afwykings (selfs van die afwykings, byvoorbeeld dié ten opsigte van die drie kêreltjies se huisies, is patroonmatig). Hierdie aspek van die verhale sluit in 'n groot mate aan by die beginsel van eendersheid wat die kind in die "Ernstspielalter" in sy waarneming ontdek. (Snyman 1983:20)

Ook die ander twee van dié drie ordeningsbeginsels is terug te vind in Huppelkind. Huppel toon 'n mate van begrip vir tyd, hy weet byvoorbeeld dat môre kom wanneer die son opkom na die nag(!) Daar is egter baie min verwysings na tyd wat meer spesifiek en sinvol is as dit. In Huppel Verjaar word Huppel se verjaarsdag aangekondig deur die "laaste rooi herfsblaar" wat val. (p. 151) In dieselfde verhaal noem Maraboe dat Huppel die "volgende jaar" skool toe gaan, en heel gepas gee Huppel se maats vir hom 'n horlosie as

geskenk. Dit is die eerste en enigste spesifieke verwysing na 'n langer tydsbepaling in die reeks.

Die begrip van "die afhanklikheid van een gebeurtenis van 'n ander" wat die kind in hierdie stadium ontwikkel (Snyman 1983:20), kom ook ter sprake in die Huppelkind-verhale. 'n Voorbeeld hiervan is die Storieman wat slegs 'n storie kan vertel as hy 'n onthouklontjie suig, en wanneer Diefman sy onthouklontjie steel, kan hy - by implikasie - vir die inwonertjies van Lekkerland geen storie vertel nie. 'n Beskrywende en baie humoristiese voorbeeld van die kind in hierdie stadium se "waarom"-vrae - wat verband hou met laasgenoemde beginsel - is Huppel se vraag aan Fiefman: "Hoekom is die gate in jou net dan so groot, Fiefman?" Hierop antwoord Fiefman: "Die gate is so groot omdat die vissies so klein is in die diep kuil..." (p. 20) Soos die kind in hierdie stadium, is Huppel heeltemal tevrede met dié antwoord. Die kind soek verklarings vir die reëls wat hy begin waarneem, maar weens sy beperkte begripsvermoë berus die verklarings nie op wetenskaplike feite nie. (Snyman p. 20)

Dit is egter nie net "waarom"-vrae wat Huppel vra nie; hy is klaarblyklik baie nuuskierig. Telkens wanneer hy iets ontdek

wat hy nie ken nie, wil hy weet wie of wat dit is byvoorbeeld wie Wielie en Walie is; wie Jasper is; waar Lekkerland is; ook wat elkeen van die klein kêreltjies besig is om te maak, ensovoorts. Dit sluit aan by die kind in die "Ernstspielalter" wat baie nuuskierig is en baie vrae stel. (Snyman 1983:21) Die feit dat hierdie vrae dikwels meer spel is as 'n soeke na kennis, vind weerklank in die baie retoriese vrae wat die verteller gebruik in die verhale.

Huppel is aanvanklik alleen en eensaam. Dit is dan ook die motivering vir sy ontdekkingsstog: hy is op soek na maatjies. Hierin sluit die Huppelkind-verhale aan by die belewenisveld van veral die ouer kleinkind en grootkind. In die "Ernstspielalter" begin die kind "na meer kontak met sy medemens soek" (Snyman 1983:21), terwyl daarin die vorige ontwikkelingsstadiums 'n sterker ontwikkeling van die ek-bewussyn was en die kind dus hoofsaaklik op homself ingestel was. In die grootkindfase ontwikkel die soeke na kontak met ander nog verder. Huppel keer egter elke aand terug na die geborgenheid en sekuriteit van sy oupa se huisie. Sy begeerte na kontak met ander is dus sterk, maar nie konstant nie.

Die geborgenheid in die gesin word veral weergegee in die

wyse waarop Huppel se oupa uitgebeeld word: as 'n rustige, landelike en wyse ou man. Wanneer hy voor die vuur sit, tel hy vir Huppel op sy skoot, wat iets weergee van die kind se behoefte aan die betoning van liefde. Daar word verwys na die versorging wat Huppel kry in dié huishouding. Daar is verder telkens verwysings na Huppel se oupa wat in die aand "seker al wag" op Huppel en wanneer iemand vir Huppel vra wie hy is, moet hy antwoord: "Ek is my oupa se Huppelkind van Aan-die-Beek van Krom-en-skeef." (p. 13) Huppel is meermale haastig om by sy oupa te kom om hom van al sy wedervaringe te vertel - wat aansluit by die sterk mededingsdrang wat die kind in die "Ernstspielalter" ervaar. (Snyman 1983:21)

Huppel se soeke na kontak met ander gaan gepaard met baie beweging. Uit die vertelling - veral in die rympies - blyk dit dat Huppel gedurig hardloop en draf: hy "wip", "glip", "seil", "trippel" ensovoorts. Ook beweeg hy weg uit die bekende omgewing van sy oupa se huisie na die minder bekende omgewing van die diep kuil. Hierdie gegewens stem ooreen met die belewenis van die kind in die eerste "Gestaltwandel". In hierdie stadium beleef die kind 'n sterk bewegingsdrang en gepaardgaande daarmee 'n verbreding van sy bewegingsradius en onafhanklikheidstrewes.

Die vermenging van hierdie breër bewegingsradius; die kind se soeke na kontak met ander - sy toenemende ekstroversie - en daarenteen sy behoefte aan die liefde van sy ouers en geborgenheid in die gesin, lei tot "tydelike desoriëntering". (Snyman 1983:22) Die gevolge van hierdie desoriëntering is die voorkoms van besluiteloosheid, ongeduld en gebrek aan deursettingsvermoë; hy is onbeheers en impulsief en gevolglik emosioneel meer onstabiel (Snyman 1983:22) as in ander stadiums van sy ontwikkeling. Hierdie tekens, of simptome, kom voor in die Huppelkind-verhale.

In die eerste verhaal wanneer Huppel op pad is na die diep kuil toe, stamp hy sy toon teen 'n padwyser na Lekkerland en van dié oomblik af beweeg hy heen en weer tussen die begeerte om by die diep kuil te kom en om by Lekkerland te kom, afhangende van watter een deur die ander karakters genoem word. Huppel word grotendeels uitgebeeld as 'n "vrolike knapie" vol energie en vreugde, tog bars Huppel in trane uit wanneer hy langs die kuil sit en wag op sy maatjies en hulle nie kom nie. Dít illustreer die groot emosionele wisselinge wat die kind in dié stadium ervaar en terselfdertyd iets van die ongeduld wat kenmerkend van die kind in dié stadium is.

In Huppelkind word daar geen direkte melding gemaak van abstrakte begrippe nie. Waar daar wel abstrakte kwessies ter sprake kom, is dit verskuil agter of in konkrete gebeure. Die begrippe "boos" en "goed" is byvoorbeeld sterk aanwesig in Huppelkind, maar hulle word konkreet voorgestel in die uiterlike en optrede van karakters. Die drie goeie kêreltjies is fluks, netjies, eerlik, terwyl die lummels lui en slordig is en steel; twee van die lummels is ook groot en lelik. Die "verkeerde" optrede van karakters is dan ook nie "verkeerd" omdat dit as sodanig deur die kind se denke en gewete bepaal is nie, maar die veroordeling berus hoofsaaklik op norme wat deur ouers en gesagsfigure aan die kind oorgedra is. So word byvoorbeeld diefstal en afknouery veroordeel in die gedrag van die lummels. Die Wolman word skerp aangespreek omdat hy 'n leuen vertel het. Hierdie aspekte sluit aan by die konkrete belewenis van die werklikheid by die kind, wat die gevolg het dat hy nie abstrakte begrippe kan hanteer nie. Ook is die kind se onderskeiding tussen goed en kwaad; "reg" en "verkeerd" naïef. (Die kind is selfs tot in die latere kinderjare nog "gebonde aan 'n gemeenskaplike moraal".) (Snyman 1983:26)

In die kleinkindfase van die kind se ontwikkeling en in die jonger grootkind is die skeiding tussen fantasie en

werklikheid nog nie veel ontwikkel nie. Dit is eers in die middelste kinderjare dat daar werklik 'n betekenisvolle skeiding tussen die twee in die kind se denkvermoë kom. (Snyman 1983:23) Dit is dus verstaanbaar dat Huppel die fantasie-gebeure en die bestaan van die fantasie-wêreld veel meer gelate aanvaar as byvoorbeeld die kinders in die Narnia-reeks, wat soms twyfel en wanneer hulle die gebeure erváár, deeglik bewus is van die verskil tussen wat hulle beleef en wat die reëls van die bekende werklikheid bepaal. Die groter vermenging van fantasie en werklikheid, ook ten opsigte van die grense van die wêrelde in Huppelkind sou ook moontlik hieraan toegeskryf kan word (hoewel ek dit nie as 'n reël sou voorstaan nie, aangesien dié tipe struktuur ook in fantasie-werke vir ouer kinders en volwassenes met sukses gebruik word). Die feit dat Huppel sonder huiwering vir sy oupa van al sy fantasie-ervaringe gaan vertel, terwyl die kinders in die Narnia-reeks slegs onder mekaar en met uitgesoekte "buitestaanders" hulle wedervaringe bespreek, dui ook op hierdie groter fantasie-belewenis van die klein-kind in sy omgang met die werklikheid.

4.4 Ken jy die Kierangbos? *

Hoewel die karakters in Ken jy die Kierangbos? van Freda Linde feitlik almal voëls is en die wêreld-in-die-werk dié

* Vergelyk ook Die Kinderverhaal as Literatuur van Lydia Pienaar bladsy 210 - 216.

van die voël is, vind die werk in sy geheel aansluiting by die belewenisveld van die grootkind - veral in die latere kinderjare. Die voëls bly getrou aan hulle voël-aard, maar hulle word ook simbole van mense en hulle belewenis van hulle wêreld stem ooreen met dié van die kind.

In teenstelling met die ander twee voorbeelde wat bespreek is, is Ken jy die Kierangbos? 'n enkele verhaal. Soos die ander voorbeelde is hierdie verhaal verdeel in hoofstukke en is daar swart en wit illustrasies in die verhaal. Ken jy die Kierangbos? se taalgebruik is veel ingewikkelder as dié van Huppelkind en sal beter hanteer kan word deur die ouer grootkind wie se taalvermoë reeds goed ontwikkel het. Teenoor die eenvoudige sintaksis en redelik beperkte woordeskat van Huppelkind, is die sinne in Ken jy die Kierangbos? langer en komplekser. Daarbenewens is die woordeskat groter en word daar heelwat beeldspraak gebruik. Daar word onder meer verwys na die Kierangbos wat "soos 'n krap lê" (p. 59) en die voëls wat die "laatmiddagson in(drink)." (p. 59) Die "boskind" se "hare kleef nat om sy slape, soos mosgras" (p. 66) en die ou man se baard "sit kroes en grysig aan sy gesig soos die vaal swambaarde wat aan die doringtakke hang." (p. 67)

Die voëls wat die hoofkarakters is, het elkeen 'n eie, unieke persoonlikheid. In hierdie persoonlikhede en die voëls se optrede, is daar heelwat aspekte van die belewenisveld van die kind sigbaar. Brem, die waterhoender toon byvoorbeeld meer van die eienskappe van die ouer grootkind, terwyl Swiera - hoewel sy ook van hierdie eienskappe toon - aspekte van die belewenisveld van die jonger grootkind en selfs kleinkind toon. Swiera is baie gebonde aan die veilige, bekende omgewing en sy is bang vir die onbekende. Hoewel sy nuuskierig is, toon sy geen begeerte om weg te beweeg van Sonnige Oewer nie. Brem daarenteen maak homself los van die bekende en gaan verken die Kierangbos; later sê hy aan Swiera dat hy nie teruggaan na Sonnige Oewer nie, maar oor die berge gaan, omdat hy lankal graag vir homself 'n nuwe woonplek wil soek. Hierdie aspekte sluit aan by die kind se strewe na onafhanklikheid; sy sterk bewegingsdrang, veral later in die grootkindfase, en daarteenoor: die kind se behoefte aan sekuriteit; die geborgenheid in die gesin, wat hier die bekende, veilige omgewing beteken - 'n aspek wat dwarsdeur die kind se ontwikkeling teenwoordig is, maar wat sterker is in die vroeëre stadiums.

Swiera mis die teenwoordigheid van ander riethane en daarom is sy so bly wanneer Swartspaan sy opwagting maak. Sy het

egter ook 'n, vir haar belangrike, verhouding met die water=hoender, Brem; sy is bly om vir Sysie Gouevlerk te sien - veral met die verwagting dat hulle mekaar meer dikwels sal sien; en, sy is bevriend met Spikkels die tarentaal. Wanneer Swiera in die Kierangbos beland, is haar eerste reaksie om te probeer kontak maak met die ander voëls wat sy daar teëkom. Ook Brem toon hierdie behoefte aan die kontak met ander: dit is duidelik dat hy Swiera se vriendskap besonder hoog aanskryf, maar hy beweeg ook van tyd tot tyd saam met sy broers, Loom en Lemmer. (Dit is duidelik dat Brem 'n individualis van geaardheid is en dus is dit nie vreemd dat hy soms -byvoorbeeld op sy togte na die Kierangbos - alleen is nie.) Ook Spikkels die tarentaal doen groot moeite om by sy trop te wees. Die voëls se behoefte aan kontak met mekaar sluit aan by 'n ontwikkeling wat reeds in die kleinkindfase by die kind begin, naamlik die soeke na kontak met ander. (Snyman 1983:21) Die ontwikkeling duur voort tot in die grootkindfase, soos wat die kind al minder subjektief ingestel raak en meer gerig raak op die wêreld om hom.

By Swiera is daar telkens 'n groot mate van verwondering waar te neem, veral wanneer sy dinge begryp nadat Brem dit verduidelik het; ook wanneer sy nuwe dinge sien en leer, soos die vlieër en die Koning van die Kierangbos. Dit is 'n

eienskap wat veral sterk is in die middelste kinderjare en dit gaan gepaard met die ontwikkeling van die kind se denke. (Snyman 1983:24) Swiera ervaar baie dinge nog subjektief, terwyl daar by Brem baie meer sprake van objektiewe begrip is. Brem is dan ook 'n "denker" en bedink selfs dinge soos die kringloop van die natuur - én die etiek daaraan verbonde - en die jagter wat nie inpas in hierdie kringloop nie. Hy dink aan die verskille tussen soorte voëls en diere, en wat die gevolge daarvan in hulle saambestaan is. Soos die ouer grootkind kan hy reeds in 'n sekere mate "abstrak" dink, maar hy is nog steeds ingestel op die konkrete. (Snyman 1983:25) Hy verduidelik sy filosofiese gedagtes in konkrete terme, wat ook Swiera, by implikasie die jonger kind, kan begryp. 'n Pragtige voorbeeld is sy verduideliking oor die kringloop van die natuur, hoe die een se dood die ander se voortbestaan beteken; uiteindelik sê hy: "'Maar op die ou end val elkeen weer op die grond, elke blaar en elke voël; en dis nie regtig seer nie, nie wat jy sal noem séér nie. Dis maar soos 'n tarentaal se kop-onder-die-vlerk-steek as hy hom oorgee aan die slaap.'" (p. 55,56)

Swiera is baie nuuskierig: sy vra gedurig vrae en wonder byvoorbeeld wat Brem in die Kierangbos gaan maak en wat dit is wat haar roep uit die Kierangbos. Hierdie eienskap kom

sterk voor by die kind in die "Ernstspielalter". (Snyman 1983:21)

Wanneer Swiera vir Sysie Gouevlerk sien, sê laasgenoemde aan haar dat sy baie gegroei het. Dit opsigself hou nie juis direk verband met die belewenisveld van die kind nie, maar wanneer 'n mens Swiera in die geheel bekyk en sien dat sy sterk eienskappe van die kleinkind vertoon, maar ook eienskappe van die grootkind, word dit meer sinvol. Swiera is dikwels egosentries ingestel op haar omgewing. 'n Goeie voorbeeld hiervan is haar herhaaldelike uitbarstings in die Kierangbos oor die valk en ander roofdiere. Tog betoon sy 'n bepaalde mate van begrip vir die wette in die natuur - veral nadat Brem dit verduidelik het. Sy lê self verbande tussen haar verskillende waarnemings, byvoorbeeld die vlieër en die Koning van die Kierangbos, wat daarop dui dat sy tog 'n mate van objektiwiteit en begripsvermoë het; dus eienskappe van die ouer grootkind.

In haar uitbarstings teenoor die valk, sien 'n mens ongeduld en emosionele onstabiliteit, wat tipiese kenmerke is van die kind in die leeftyd van die eerste "Gestaltwandel". Nou word die gegewens oor Swiera se fisieke ontwikkeling betekenisvol: soos die kind in hierdie stadium homself tussen die

kleinkindfase en grootkindfase bevind, bevind Swiera haarself in 'n oorgangstadium. Swiera is "n uitgegroeide riethaan", maar het nog nie heeltemal haar "kuikenstadium" geestelik ontgroeï nie. Wanneer sy uiteindelik kies om saam met Brem verder te gaan - na sy déúr die Kierangbos is - is dit asof sy die oorgang voltooi het en aandie begin staan van die volgende fase. Die kind in hierdie stadium, net soos Swiera, "streef onbewus daarna om sy kleinkindfase te ontgroeï". (Snyman 1983:22)

4.5 Die verband tussen die fantasie-verhaal en die kinderliteratuur

Die aard van die fantasie-verhaal word veral belig deur twee aspekte: die fantasie-element wat sentraal staan in dié werk en die werklikheid. Die twee aspekte is onlosmaaklik aan mekaar verbind in die fantasie-verhaal. Die werklikheid is implisiet óf eksplisiet in die werk ingeweef en die fantasie-element kan nie daarsonder funksioneer nie, aangesien die fantasie-element bestaan uit die gebeure wat dié werklikheid ontken of bevraagteken. Wanneer Todorov (1975) sê dat die verhale van die "marvellous" van die leser verwag "om te glo sonder om werklik te glo", raak hy dié belangrike punt aan. Dit geld myns insiens nie net vir die verhale van die "marvellous" nie, maar vir alle verhale wat binne die

kategorie van die fantasie val. Daar kom dus 'n raakpunt tussen die werklikheidsbelewenis en 'n aanvaarding van die fantasie-gebeure. Die leser moet dié gebeure vir die bestek van die literêre werk as "werklikheid" aanvaar, terwyl hy tog bewustelik of onbewustelik "weet" dat dié gebeure nie deel van die werklikheid is, of kan wees nie. As die leser nie die verhaal-gebeure kan "glo" nie, dit wil sê nie minstens tydelik die fantasie-gebeure as werklikheid kan aanvaar nie, slaag die fantasie-verhaal nie. Dit gebeur soms wanneer die fantasie-element nie met genoeg subtiliteit deur die skrywer hanteer word nie, maar kan ook die gevolg wees van die leser se onvermoë om die fantasie te beleef.

In die kind se belewenis van sy wêreld is fantasie en werklikheid in 'n groot mate verweef met mekaar. Die kind in die leeftyd van spraakverwerwing projekteer gevoel in alles om hom; diere, sy speelgoed en ander objekte word "lewendig" in sy waarneming. (Snyman 1983:18) In die eerste koppigheidsfase van die kind begin hy om wat hy ervaar deur sy denke te verwerk en dit is die begin van saaklikheid by die kind. (Snyman 1983:18) In die "Ernstspielalter" ontwikkel dié saaklikheid verder wanneer onder andere die drie ordeningsbeginsels by die kind begin ontwikkel. (Snyman 1983:19,20) Dit is egter in die grootkindfase en veral die middelste en

latere kinderjare wat die skeiding tussen fantasie en werklikheid finaal plaasvind in die kind se belewenis van sy wêreld. Lydia Snyman sê oor die kind in die middelste kinderjare: "Voorheen was die werklikheid en fantasie vir die kind 'n onskeibare geheel. Nou vind 'n skeiding plaas. Die kind leer om die fantasie-wêreld as sodanig te herken en van die werklikheid te skei." (Snyman: 1983:23)

Hoewel hierdie skeiding tussen fantasie en werklikheid by die kind plaasvind, vind dit geleidelik plaas en dit is eers in die jeugdige en volwassene dat "die belangstelling in die werklikheid...oorwegend is." (Snyman 1983:147) Terwyl dié twee aspekte in die grootkindstadium dus finaal geskei word van mekaar, is beide nog aanwesig in die kind.

Die saaklikheid, of naïewe realisme, skep nie werklik 'n probleem nie, maar is selfs voordelig. Solank die fantasie-belewenis oortuigend is, kan dié saaklikheid slegs 'n positiewe bydrae maak tot die fantasie-belewenis self, veral aangesien werklikheid en fantasie in die fantasie-verhaal in "interaksie" met mekaar verkeer. Die fantasie-gebeure word slegs as sodanig herken teen die agtergrond van die realisme.

Tog berus die klassifikasie van werke as fantasieë, al dan nie, nie by die belewenis van die leser nie, maar by die aard van die werk self. Die belewenis van die kinderleser bepaal slegs die grense van die kinderliteratuur en verklaar ten opsigte van die fantasie die feit dat daar soveel meer fantasieë in die kinderliteratuur is, as in dié vir volwassenes.

Dit is dus duidelik dat daar 'n spesifieke verband bestaan tussen die aard van die fantasie en die belewenisveld van die kind. Die vermenging van die fantasie en die werklikheid wat so 'n groot rol speel in die belewenisveld van die kind, en veral die jonger kind, blyk van dieselfde aard te wees as die verweefdheid van fantasie-gebeure en werklikheid wat sentraal staan in die fantasie-verhaal. Die aard van die fantasie-verhaal maak hiérdie literêre vorm by uitnemendheid geskik vir die weergee van die "viewpoint" van die kind; dus kinderliteratuur. Behalwe vir die ander aspekte van die kind se belewenisveld waarby die fantasie-verhaal kan aansluit, soos aangetoon in 4.2 tot 4.4, onder andere die aanvanklike huiwering wat byvoorbeeld in die Narnia-reeks deur die karakters beleef word om die fantasie te aanvaar of nie, sluit die verhaal reeds in sy uitbeelding van beide fantasie en werklikheid as "werklikheid" aan by die belewenisveld van

die kind.

Geen aspek van die mens se ontwikkeling gaan ooit heeltemal verlore nie, dit is steeds daar hoewel net in 'n latente vorm en dit kan geaktiveer word deur die regte omstandighede. Indien die mens in sy proses van volwasse-wording die vermoë om in die fantasie te kan "glo" hééltemal sou verloor, sou geen volwassene ooit 'n fantasie-verhaal kan lees en waardeer nie. Hoe maklik dié belewenis in elke volwassene teweeg gebring kan word, hang af van die mate waarin die belewenis van die fantasie in die kinderfase ontwikkel is, asook die persoonlikheid, en dit verskil gevolglik van persoon tot persoon.

.

HOOFSTUK 5

ALGEMENE OORSIG

5.1 Die rol van die verteller

In al drie die voorbeelde wat bespreek is, word die verhaal vertel deur 'n derdepersoonsverteller. In die Narnia-reeks ontstaan daar 'n gesprek tussen die verteller en die leser. Die leser word direk aangespreek deur die verteller en dikwels betrek by die vertelling. So vind ons in die eerste boek dat die skrywer die tyd bepaal deur te sê: "...when your grandfather was a child..." (The Magician's Nephew p. 9) Ook sê hy: "...and as for sweets, I won't tell you how cheap and good they were, because it would only make your mouth water in vain." (p. 9) Hy spreek dus die leser persoonlik aan, ook deur dinge te noem waarmee die leser kan identifiseer. Die verteller verwys na homself as persoon; by implikasie as verteller. In The Silver Chair lewer hy dié kommentaar op die skool wat Jill en Eustace bywoon: "When I was at school one would have said, 'I swear by the Bible.' But Bibles were not encouraged at Experiment House." (p. 14) As verteller wat persoonlik betrokke is, lewer hy dikwels kommentaar op die gebeure en karakters, dikwels - soos genoem - betrek hierdie kommentaar die leser. Hy identifiseer met sy leser en lewer kommentaar op, onder andere:

volwassenes, skole en kleredrag; dit wil sê meestal die dinge wat "aktueel" is in die kind se belewenisveld.

In The Magician's Nephew tree "Uncle Andrew" vreemd op: "...dreadfully unlike anything a grown-up would be expected to do." (p. 19) Na die skok wat hy ervaar met Jadis se verskyning, verdwyn hy na sy kamer en na 'n tweede glas brandewyn, wat die verteller "some nasty, grown-up drink" noem (p. 73), begin hy op 'n verspot-volwasse manier optree. Die verteller stel dit só: "Children have one kind of silliness, as you know, and grown-ups have another kind. At this moment Uncle Andrew was beginning to be silly in a very grown-up way." (p. 73)

Ook in The Last Battle lees ons iets oor die kwessie van die volwasse wêreld hier word daar verwys na Susan wat haar bes probeer om volwasse te wees. Polly sê: "'She wasted all her school time wanting to be the age she is now, and she'll waste all the rest of her life trying to stay that age. Her whole idea is to race on to the silliest time of one's life as quick as she can and then to stop there as long as she can.'" (p. 129) Veral in The Voyage of the Dawnreader en The Silver Chair lewer die verteller kommentaar oor die Engelse skool van dié tyd. Eustace is aanvanklik een van die

tipiese produkte van die "Experiment House"-tipe skool. Hy weet niks van skatte nie en hy ken nie drake nie, wat veroorsaak is deur die feit dat hy nog nooit die regte soort boeke gelees het nie. Aan die begin van The Silver Chair gee die verteller 'n kort beskrywing van dié soort skool. Onder andere sê hy: "It was 'Co-educational,' a school for both boys and girls, what used to be called a 'mixed' school; some said it was not nearly so mixed as the minds of the people who ran it." (p. 11) Die kinders van dié skool word gesien as sielkundige gevalle en gevolglik toegelaat om te doen net wat hulle wil, met die logiese gevolge. Niemand word ooit gestraf nie. Verder sê die verteller: "...Owing to the curious methods of teaching at Experiment House, one did not learn much French or Maths or Latin or things of that sort; but one did learn a lot about getting away quickly and quietly when They were looking for one." (p. 16,17) Wanneer die bullebakke van Experiment House aan die einde van The Silver Chair deur Aslan, Caspian, Jill en Eustace reggesien word, is die gevolge dramaties: 'n ondersoek word gelas na die vreemde gebeure; omtrent tien leerlinge word geskors en die hoof word tot inspekteur bevorder: "...the Head's friends saw that the Head was no use as a Head, so they got her made an Inspector to interfere with other Heads. And when they found she wasn't much good even at that, they got her into Parliament where she lived happily ever after"(!)

(p.205,206) Hierna is Experiment House 'n aansienlik beter skool.

Die verteller identifiseer ook met sy kinderlesers ten opsigte van klere, wat dikwels 'n element van ergernis is vir die meeste kinders. In The Last Battle noem hy dat die klere in Narnia mooier en gemakliker is as enige klere in die bekende werklikheid: "But in Narnia your good clothes were never your uncomfortable ones. They knew how to make things that felt beautiful as well as looking beautiful in Narnia: and there was no such thing as starch or flannel or elastic to be found from one end of the country to the other." (p. 128)

Hierdie gesprek met die leser word dwarsdeur die reeks volgehou. Aan die einde van die verhale en soms ook die begin, word dikwels 'n tipe opsomming gegee van wat verder gebeur of wat in vorige verhale in die reeks gebeur. So is daar aan die einde van The Magician's Nephew 'n opsomming wat kortliks noem hoe Digory en Polly se lewens verloop het na hulle Narnia-avontuur, en wat in Narnia gebeur. Die verteller maak stellings soos "...when, many years later, another child from our world got into Narnia, on a snowy night, she found the light still burning. And that adventure was, in a

way, connected with the ones I have just been telling you." (p. 170) Ook: "That was the beginning of all the comings and goings between Narnia and our world, which you can read of in the other books." (p. 171) Aan die begin van Prince Caspian gee die verteller 'n opsomming van die basiese gebeure in The Lion, the Witch and the Wardrobe en verwys letterlik na dié boek as sodanig. Later in dieselfde verhaal, wanneer die kinders die ruïnes van Cair Paravel ontdek en hulle eertydse geskenke in die skatkamer soek, sê die verteller: "Edmund had had no gift, because he was not with them at the time. (This was his own fault, and you can read about it in the other book.)" (p. 29)

Die verteller verwys ook na die storie wat hy vertel as sodanig. Dikwels kondig hy letterlik die einde van die storie aan, byvoorbeeld in The Lion, the Witch and the Wardrobe sê hy: "And that is the very end of the adventure of the wardrobe..." (p. 171) In The Last Battle sê hy: "And for us this is the end of all the stories..." (p. 173) Hy verwys soms in die vertelling self na die verhaal wat vertel word. In The Lion, the Witch and the Wardrobe noem hy byvoorbeeld terloops die name van die drie huisbediendes en voeg dan daarby: "...but they do not come into the story much." (p. 9)

Die verteller in die Narnia-reeks is alwetend as storieverteller. Die indruk word geskep dat hy sélf alles ervaar en ken waarvan hy vertel. So is daar sy beskrywing van die vrugte in Aslan se land: "What was the fruit like? Unfortunately no one can describe a taste. All I can say is that...If you had once eaten that fruit, all the nicest things in this world would taste like medicines after it. But I can't describe it. You can't find out what it is like unless you can get to that country and taste it for yourself." (p. 130,131)

Ook wanneer die kinders se belewenis van die fantasie-wêreld ophou, dit wil sê wanneer hulle terugkeer na die bekende wêreld, hou die verteller se waarneming en kennis van die gebeure aan. Aan die einde van The Last Battle sê hy: "...but the things that began to happen after that were so great and beautiful that I cannot write them..." (p. 173), wat die indruk skep dat hy tog ten minste die begin van dié gebeure waarneem, hoewel hy dit nie aan die lesers oordra nie.

As gevolg van die alwetendheid van die verteller én die feit dat hy 'n persón word wat betrokke is by die vertelling van die verhale, verkry die verhale 'n skynbare

waarheidsgetrouheid. "Skynbaar" omdat dit tog ooglopend nie werklikheid is nie; "waarheidsgetrou" omdat die stof aangebied word as feitlike gebeure. Daar word dus van die leser verwag om dit wat hy lees te aanvaar en nie daaroor te twyfel nie. Ten opsigte van hierdie strukturelement, naamlik die verteller en die aanbieding van die stof, stem die Narnia-verhale dus ooreen met Todorov (1975) en Jackson (1981) se modelle van die verhaal van die "marvellous". (Vergelyk 1.2.1 en 1.3.1)

Huppelkind stem wat die vertellersrol betref grootliks ooreen met die Narnia-reeks. Hier is daar ook 'n alwetende derdepersoonsverteller. Die stof, dit is die gebeure en die fantasie-wêreld, word ook aangebied op so 'n wyse dat daar van die leser verwag word om dit net so te aanvaar. Anders as by die Narnia-verhale, bly die verteller hier op 'n afstand - hy bly slegs dít en word nie werklik 'n persoon nie; hy lewer geen persoonlike kommentaar nie.

By Ken jy die Kierangbos? is daar 'n geringe afwyking van dié patroon. Hoewel daar in dié werk ook 'n derdepersoonsverteller is, word die wêreld en gebeure gesien vanuit die waarnemingsveld van die voëls. In 'n sekere mate is dié verteller ook alwetend en word daar tog ook dinge beskryf en

genoem waarvan die voëls nie spesifiek bewus sou wees nie, byvoorbeeld dat die Koning van die Kierangbos hulle sien en glimlag; ook Swartspaan se reaksie word beskryf, nadat Swiera en Brem reeds weg is by Diepkuile. Hoewel dit hoofsaaklik Swiera se waarnemings is wat die verteller oordra, vertel hy ook wat gebeur met Brem by Sonnige Oewer terwyl Swiera in die Kierangbos is. Wat egter belangrik is, is dat die vertwyfeling van die voëls, veral ten opsigte van die Kierangbos en die voëlgeroep wat daarvandaan kom, ook in die verhaal oorgedra word. Die vrae word dus nie deur die alwetende verteller beantwoord of verklaar nie, hoewel die oplossing by implikasie gegee word in die beskrywing/ontdekking van die Koning van die Kierangbos. Wat die verteller as sodanig betref: in Ken jy die Kierangbos? verkry hy nie so 'n eie identiteit as in die Narnia-reeks nie.

Ken jy die Kierangbos? beweeg dus struktureel ietwat nader aan Todorov en Jackson se modelle van die fantasie, terwyl dit tog nie voldoen aan hulle vereistes nie. Een van die belangrikste fantasie-elemente van dié verhaal, naamlik dat die voëls rasideel is, word glad nie betwyfel nie, maar deur sowel verteller as leser aanvaar. (Vergelyk 1.2.1 en 1.3.1)

5.2 Die realiteit

Die bekende realiteit speel wel 'n rol in elkeen van die werke en word deur die vreemde gebeure bevraagteken. In die Narnia-reeks, waar daar 'n alternatiewe wêreld geskep word, is dit myns insiens hoofsaaklik die algemene aanvaarding van die beperktheid van die werklikheid wat bevraagteken word. Die moontlikheid van alternatiewe wêreldes word ondersoek; die moontlikheid dat die aarde slegs 'n onderdeel uitmaak van 'n groter struktuur, in teenstelling met die siening van die aarde as middelpunt. Ook die moontlikheid van 'n alternatiewe waardesisteem word ondersoek deur die simbolisme wat in die verhaal funksioneer. Deur die waardes wat in Narnia uitgebeeld word, word daar 'n spieël opgehou vir die bekende werklikheid, sodat laasgenoemde in die perspektief gesien kan word van die groter geheel en dieper geestelike waardes.

In Huppelkind word die aanvaarde werklikheid op 'n speelse, minder ernstige vlak ondersoek. Geen groot, of eksistensialistiese kwessies word aangeraak nie; tog word die moontlikhede van die bekende werklikheid uitgebrei in die skep van die semi-alternatiewe fantasie-wêreld: 'n wêreld wat as fantasie-wêreld sy eiesoortige karakter en bestaan verkry, maar wat tog ook in die werklikheid bestaan. Huppel ontdek in die bekende area rondom die diep kuil vol soet

water 'n wêreld wat die wette van die bekende wêreld verbreek.

In Ken jy die Kierangbos? is daar nie sprake van 'n vreemde of alternatiewe wêreld wat deur mense uit die bekende wêreld betree word nie. Die bekende werklikheid is in dié geval die wêreld van die voëls, wat as sodanig deel uitmaak van die bekende werklikheid, maar omdat hulle rasideel is, verkry dié wêreld 'n vreemde kwaliteit. Ook die Kierangbos is vreemd, maar dié vreemdheid word hoofsaaklik deur suggestie opgebou sodat die aard daarvan nie finaal bepaal kan word nie. In Ken jy die Kierangbos? word die realiteit dus nie bevraagteken deur die bestaan van 'n alternatiewe wêreld nie, maar eerder deur die simbolisme waardeur die mense-wêreld voorgestel word deur die voëls. Ons vind dus 'n bevraagtekening van bepaalde sosiale waardes, veral ten opsigte van die liefdesdriehoek wat uitgebeeld word; en aanvaarding tussen verskillende "soorte". Ook in die bestaan van die Koning van die Kierangbos en sy uitbeelding as "bonatuurlike" wese, óf dan: wese met bonatuurlike vermoëns, word die bekende werklikheid ondersoek; meer spesifiek die godsdiensbelewenis van die individu en die aanvaarding van die bestaan van God. Hoewel daar dus in dié verhale nie 'n ontkenning van die

bekende werklikheid vanuit die bekende werklikheid (synde die samelewing van mense) is, soos wat Jackson veronderstel nie (vergelyk 1.3.1), word die realiteit tog bevraagteken of uitgebrei deur alternatiewe.

5.3 Die gebeure in die fantasie-verhaal/aard van die fantasie-wêreld

Die gebeure in dié verhale, asook die aard van die fantasie-wêreld, is myns insiens onbetwisbaar fantasties. Daar bestaan geen moontlikheid dat dit wat in dié verhale gebeur in die bekende werklikheid kan plaasvind nie. Die ander wêreld wat betrek word, is nie slegs fiktiewe wêreld nie, maar verskil in wese van die bekende wêreld. Die reëls waarvolgens dié wêreld funksioneer, verskil - soms radikaal - van die reëls waarvolgens die bekende wêreld funksioneer. Eweneens voldoen dit nie werklik aan Todorov se model van die fantasie nie, aangesien daar geensins oor die gebeure getwyfel hoef te word nie, met die enkele uitsondering van sommige van die gebeure in Ken jy die Kierangbos? Ook aanvaar Todorov en Jackson nie die skep van alternatiewe wêreld as fantasie nie, wat sowel Huppelkind en die Narnia-reeks tot 'n mate diskwalifiseer, hoewel dié siening myns insiens ongegrond is.

HOOFSTUK 6

DIE LITERÊRE SOORTLIKHEID VAN DIE FANTASIE

Soos genoem in paragraaf 1.9 word die drie werke wat bespreek is, allerweë beskou as fantasieë. As hulle dan verteenwoordigend is van die fantasie-verhaal in die kinderliteratuur, sou daar dus 'n probleem ontstaan ten opsigte van Todorov (1975), Jackson (1981) en ander se teorie aangaande die fantasie. Dit is ook genoem dat dié teorie ten opsigte van die voorgestelde tematiek en ook Todorov se sterk beklemtoning van die vertwyfeling wat die leser moet ervaar, moontlik onaanvaarbaar is in die kinderliteratuur vanweë die breuke wat ontstaan met betrekking tot die belewenisveld van die kind.

Moontlike benaderings tot die probleem is die volgende:

1. Todorov en Jackson se model van die fantasie word aanvaar sonder enige wysigings, dus ook met die siening van die "marvellous" as 'n kategorie, losstaande van die genre van die fantasie.

Die gevolge van so 'n aanname sou wees dat 'n groot aantal

verhale binne die kinderliteratuur wat tradisioneel gesien word as fantasieë, herklassifiseer sou moes word in 'n nuwe kategorie, die "marvellous". Waar hierdie kategorie sou inpas in die breë spektrum van die prosa-letterkunde is myns insiens 'n probleem, indien dit as onafhanklik van die fantasie gesien word. Ook die term is myns insiens 'n probleem, aangesien dit nie naastenby so beskrywend is as die term "fantasie" nie. "Fantasie" wat letterlik beteken die uitbeelding of sigbaar maak van dit wat nie bestaan nie; trouens 'n mens wonder of dit wat deur Todorov en Jackson as suiwer fantasie beskou word nie moontlik beter beskryf sou word deur 'n ander term nie.

2. Todorov en Jackson se teorieë word geïgnoreer en die onderskeid tussen "suiwer fantasie" en "marvellous" verval heeltemal.

Beide dié twee letterkundiges se uiteensettings van hulle teorieë is baie deeglik en struktureel is die onderskeid wat hulle maak te grondig om dit sonder meer te verwerp. Uit die voorbeelde wat hulle bespreek en die onderskeie definisies van die "fantasie" en die "marvellous" wat hulle voorstel, is dit duidelik dat daar struktureel wél onderskeid gemaak kan word tussen die twee kategorieë.

3. Die onderskeid wat gemaak word tussen die twee kategorieë word in beginsel aanvaar, maar beide word gesien as fantasie, sodat daar dus sprake is van 'n breë kategorie genaamd, die "fantasie", waarvan die onderskeidende element of kenmerk die aard van die gebeure in die verhaal is. Die fantasie-element word dus behandel op dieselfde manier waarop die realisme as element in die literêre werk behandel word. Binne hierdie breë fantasie-kategorie word daar dan verskillende sub-kategorieë onderskei op grond van die struktuurelemente wat Todorov en Jackson gebruik. Ook tematies sou daar binne die breë kategorie onderskeid gemaak kon word tussen die groepe "fantasieë".

Gesien vanuit die gevestigde beskouing van die fantasie, is die derde moontlikheid wat ook hoofsaaklik die aanvanklike uitgangspunt van dié studie was, myns insiens die aanvaarbaarste. Hierdie beskouing kan vanweë sy buigzaamheid 'n wye veld van "fantasieë" omskryf, terwyl dit deur die daarstel van sub-kategorieë spesifiek genoeg is om die verskille tussen dié fantasieë te verklaar.

Dat die fantasie as literêre vorm in al sy verskeidenheid wel 'n rol speel in die literatuur van die moderne

samelewing, is nie te betwyfel nie. Sowel die entoesiasme waarmee hierdie werke deur kinders én volwassenes gelees word, as die feit dat daar steeds nuwe werke tot dié genre gevoeg word, bevestig dié siening. Behalwe die bekende en populêre werke van onder andere George MacDonald, William Morris, Charles Kingsley, C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien en Charles Williams, is daar die meer onlangse werke van Ursula LeGuin, Mervyn Peake, Richard Adams en Stephen Donaldson, om maar net 'n paar te noem. Die fantasie word by toenemende mate ook die onderwerp van literêre studies, as genre sowel as afsonderlike werke.

Geraadpleegde werke

Die Bybel (1983)

Nuwe Vertaling

Kaapstad: Bybelgenootskap van
Suid-Afrika

Gardner, Martin (red.)
(1970⁹)

The Annotated Alice

(Alice's Adventures in

Wonderland and Through the

Looking-Glass by Lewis

Carroll) Harmondsworth: Penquin
Books

Jackson, Rosemary (1981)

Fantasy: The Literature of
Subversion

Londen: Methuen

Kühne, W.O. (1982)

Huppel en sy maats

Kaapstad: Tafelberg

Lewis, C.S. (1980⁸)

The Horse and His Boy

(1980⁷)

The Last Battle

(1980¹⁰)

The Lion, the Witch and the
Wardrobe

(1980⁹)

The Magician's Nephew

(1980⁷)

Prince Caspian

(1980⁷)

The Silver Chair

(1980⁷)

The Voyage of the Dawnreader

Londen: Fontana Lions

- Lewis, C.S. (1945) That Hideous Strength
Londen: John Lane
- Lewis, C.S. (1966) Of Other Worlds: Essays and Stories
(red. Walter Hooper)
Londen: Geoffrey Bless
- Linde, Freda (1967²) Ken jy die Kierangbos?
Kaapstad: John Malherbe
- MacDonald, George (1964³) Phantastes and Lilith
Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans
- Manlove, C.N. (1975) Modern Fantasy: Five Studies
Cambridge: Cambridge
University Press
- Preminger, Alex (red.)
(1975²) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics
Londen: MacMillan
- Prickett, Stephen (1979) Victorian Fantasy
Hassocks: Harvester Press

- Quinn, Dennis B. (1984) "The Narnia Books of C.S. Lewis: Fantastic or Wonderful?"
Children's Literature 12,
1984: 105 - 121
- Rabkin, Eric S. (1976) The Fantastic in Literature
Princeton: Princeton
University Press
- Sammons, Martha C. (1979) A Guide Through Narnia
Sevenoaks: Hodder and
Stoughton
- Snyman, Lydia (1983) Die Kind se Literatuur
Durbanville: Kinderpers van
S.A.
- Todorov, Tvetan (1975) The Fantastic: A Structural
Approach to a Literary Genre
(vertaal deur Richard Howard)
Ithaca: Cornell U.P.
- Tolkien, J.R.R. (1968²) The Lord of the Rings
Londen: Allen and Unwin

Van Luxemburg, Jan en ander
(1981²)

Inleiding in de
Literatuurwetenschap
Coutinho: Muiderberg

Walker, Jeanne Murray (1985)

"The Lion, the Witch and the
Wardrobe as Rite of Passage"
Children's Literature in
Education
16 (3) Autumn 1985: 177 - 188

Wellek, René en Austin
Warren (1963⁸)

Theory of Literature
Harmondsworth: Penguin Books