Prof. D.H. Steenberg
Departement Afrikaans-Nederlands

ASPEKTE VAN VERTELWYSE EN VERTELHOUDING IN MAGERSFONTEIN, O MAGERSFONTEIN!

Uittreksel uit intreerede by aanvaarding van professoraat aan die PU, gelewer op 14 September 1979.

Gepubliseer in WETENSKAPLIKE
BYDRAES VAN DIE PU VIR CHO,
reeks II, nr. 61 en *Tydskrif vir Letterkunde* 18,1, Februarie 1980.

1. Die saaklik-visuele vertelwyse

Die verteller volg onder andere vanuit die uitkyktoring (146) “die alsiende oog” van die kamera (289) en bring só aspekte van die toneelmatige voorstelling van die veldslag aan die lig — iets wat sonder hierdie korrelaat van die kamera nie moontlik sou gewees het nie. Só word regisseur Winterbach se werkwyse in die roman waar:

“Dit sal die kamera wees wat op visuele wyse die woord oortref. Die oog sien waar die woord nie kan kom nie. Die kamera is die Derde Oog” (28).

Soos Hans Winterbach se kameralens en sy soeklig/fokus die verteller in alle rigtings:

“een oomblik straal 'n soeklig oor die loopgrawe vir die bewegende televisie-apparate; die volgende oomblik is dit stikdonker. En dan skyn 'n sikloopoog in almal se oë op die koppie” (155).

Die wyse waarop die verlede en die toekoms in die film betrek word, vorm 'n gebeeelde parallel met die sametrekking van verlede en toekoms in die roman:

“Die man van Waterwese kyk reg in die toekoms in in die oog van die kamera. Dit is stellig 'n groot oomblik vir hom in die fyn netwerk van

Hans Winterbach se surrealistiese samestelling van die werklikheid in terme van verlede en hede" (155).

Ook die politieke betrokkenheid van die roman word deur die kamera verrai!

"die kameras hou hulle kykers op die man van Waterwese en die toestelle luister" (155).

Die inkyk in die mens gaan so ver soos die oog van die kamera kan sien, en wel déúr die oog van iemand wat tradisioneel 'n siektetoestand ken, naamlik die verpleegster: "Die angs in die oë van suster Nagtegaal word afgeneem" (148).

Deur die oog van die rolprentkamera (59) word dan verslag gelewer van die krisiservaring by Magersfontein in die medium van ons tyd, naamlik die visuele van die TV-doeke.

1.2 Die poëtiese stem

Die roman word nie net skouspel (133) vanweë die visuele perspektief nie; dit word ook klankspel vanweë die ontginning van die woordklank, wat 'n verskeidenheid funksies het:

Met klankherhaling word geykte woordgroepe gevorm wat die klem op die broosheid en menslikheid van die Keltiese aanvalsmag van generaal Wauchope van 'weleer lê: "bleekgesig uitskotte van Skotland" (90), "trotse Skotse Hooglanders" (138), "vegtende Kelte" (138), teenoor die "stoere Boere" (89).

Klankherhaling gee dikwels aan sinne 'n ritme wat 'n mens eerder in die digkuns sou verwag:

- * "Spookstories in die Noordweste word gebore uit die verlatenheid van die vlaktes waar jy enige ander blyke van beweging of lewe as verdag beskou" (87).

Ek verwys na die klankpatroon oor *o*, *r*, *v*, *b* en *e* heen.

- * "Weinig waag dit om daar in die aand te gaan, die polisie loop twee-twee" (90).

Luister na die klankontwikkeling langs *w, o, a, l* en wat op die woordherhaling "twee-twee" uitloop.

- * "Teen die naambord van Magersfontein wapper en wuif die starlets rondom die strak seksbeelde van die skoonheidskoninginne; die ge-grimeerde gesigte van die ouer speelsters word persblou toe die son ondergaan" (28).

Ek vestig die aandag op die klankontwikkeling oor die *n, m, aa, w, r, st, s, sk, g, st, st, s* en *ô*.

Dieselfde geld vir die woord- en klankherhaling in die volgende:

"Een van die spoke wat nie deur Margaret MacArthur as 'n bekende spook van Skotland genoem is nie, spook ook hopelik dus vir Magersfontein in absentia" (91).

En ek meen ook Marigod Rosemary word gesatiriseer met die rapportering van die klankherhaling in haar woorde aan Mr. Shipmaster: "Ek is vreeslik vleeslik" (127). Tragiek van geweld en verval kom uit in die stilering deur woordherhaling in die volgende: op die poging van lord Seldom om die spelers in die besondere swaard van generaal Wauchope geïnteresseerd te kry, lewer die verteller hierdie kommentaar:

"'n Swaard is 'n swaard is 'n swaard" (137).

En oor die alomteenwoordigheid van die skoonheidskoninginne as "gestileerde godinne" (38) en die assosiasie van oorlog kom hierdie kommentaar van die verteller: "En só kom hulle. Só kom hulle om" (38).

Uiteraard is bogenoemde slegs voorbeelde en wemel stilering deur klankontginning ook in allitererende en assonerende woordgroepe in die roman. Hierdie werk kan daarom bestempel word as *die* roman van Leroux waarin die ontginning van die woordklank die verste gevoer word.

Die poëtiese stem van die verteller is ook nog te verneem in die klank- of betekenisspel in die name van die karakters, soos Amicus Achtung; die noue verband of band tussen die lords word in die klank- en betekenisverband tussen hulle name verraa: Seldom en Sudden. Ook die klankstilering in die name Marigold Rosemary en Mr. Shipmaster dra tot die allegoriserende of tiperende

funksie van hulle naamgewing by. Die houding van die verteller teenoor Gert Garries en Hekkie Heckspeckle spreek vanself.

'n Enkele klankryke sin verdien nog om uitgelig te word omdat dit so veel van die ironie en paradoksale in hierdie roman suggereer in 'n beskrywing van die vergetelheid waarin die geweld van die slag van Magersfontein verval het:

“Kanondoppe het blompotte geword” (87).

Die klankspel van vyf *o*'s is 'n unieke vonds, maar die transponering van kanondoppe tot blompotte in die leefwyse van die mense van die Noordweste spel eintlik die omwerking van voorwerpe van geweld tot skoonheid, soos die transponering van die geweld van 'n veldslag en selfs van 'n oorstroming tot skoonheid in hierdie roman, en parallel daaraan van die skokkendheid van die sedelike verval wat daarmee en met die verfilming daarvan gepaard gaan, tot die woordkuns. Hierdie motief van skoonheid uit geweld is nie vreemd aan die woordkuns van ons tyd nie en sluit inderdaad aan by die *fleurs du mal*-motief (blomme-van-die-bose-motief) in kortverhaalbundels van Chris Barnard en Hennie Aucamp, met titels wat juis hierdie motief uitspel. Ek verwys na *Duiwel-in-die-bos* en *Hongerblom* van hierdie twee skrywers respektiewelik.

Die poëtiese stem van die verteller gee aanduiding van 'n afwyking van 'n neutrale vertelhouding en vorm 'n stilistiese korrelaat vir die besinning oor die kuns wat verteller en karakters hier verwoord.

1.3 Ironiese stem

“Irony is saying one thing but meaning the opposite”, formuleer Muecke (1970: 8) ironie, waarvan slegs woordironie op die vlak van die verteller val!

“Verbal irony raises questions that come under the headings of rhetoric, stylistics, narrative and satiric forms” (1970: 50).

Mimeties (kyk Ross, 1979: 301–302), deur die woord van lord Seldom, deel die verteller die belang en oorkoepelende funksie van ironie in hierdie situasie mee:

“Miskien dink ek soos Muelcke (*sic!*) dat ironie die satire, die absurde en die komieklike kan saamvat, en ook die tragiese kan oorkruis” (27).

Daarmee sluit hy dan ook die omstandighedsironie in, waarvan Muecke sê:

“Situational irony tends to be more purely comic, tragic or ‘philosophic’”
(1970: 51).

Dit is onmiskenbaar duidelik dat die ironie verreweg die belangrikste middel in die mond van die verteller in hierdie roman is. Die ironie berus hier grotendeels op die spanning tussen historiese gegewe, filmspel en die werklikheid van die hedendaagse speler en gemeenskap (dus op omstandighede).

Die opvallendste woordironie is dat Marigold Rosemary, met 'n dubbele *Maria* in haar naam, die Naam van Christus herhaaldelik binne die romanwerklikheid laster. In haar klag omdat daar nie 'n kamer vir haar bespreek is nie, lê ironies die klag van geestelike verlorenheid in die woord opgesluit:

“Ek is hopeloos verlore. Help my” (43).

Die naam Nightingale, wat na die draagster van die beroemde naam aan suster Fiskaal gegee word, kry sterk ironiese implikasie in die lig van haar doen en late en haar fetisjistiese sterwe as die verkeersman die sneller trek en Mister Shipmater in die oor gewond word (89). Hier dien ironie in een episode die satire, die absurde én die groteske in die kombinerings van seks en geweld met 'n komiese effek. Dit word later verder geïroniseer as die Minister “die onbaatsugtige dienste” van suster Fiskaal in die herinnering roep (191).

Ook by die hoogtepunt in die verslag en noodroep van verkeersman Le Grange aan Senior van Waterwese:

“Alles in orde, maar daar is chaos . . . Ek word bedreig . . . Ek vra verlof om te skiet . . . Do I have licence to kill? ” (177).

Ook die regisseur se verklaring van die situasie is swaar gelaai van ironie met komiese effek:

“Lord Methuen het so pas die Gordon Highlanders oor 'n oop terrein in die rigting van die Boerelinies gestuur. Geweervuur vanaf die loopgrawe het hulle afgemaai” en

“Daar is volslae chaos en baie ongevalle. Mag ek noem dat dr. Laird, 'n baie gawe meisie, besonder beïndruk is” (177).

Die globale ironiese situasie dat die verfilming in ooreenstemming met die werklike veldslag verloop sonder dat die aangewese teksskrywer ooit sy funksie vervul, verleen weer 'n besondere egtheid en aktualiteit aan die gebeure. Dieselfde weerstoestande as tydens die slag heer, dieselfde navigasie- en ander foute word weer begaan, en min of meer dieselfde aantal slagoffers word geëis – 'n soort “ironie in die hand van die Skepper” word hier geskep (176), soos die filosoof Klerkegaard dit volgens die verteller, sou uitdruk.

Die verhoog die satiriese waarde van die valse gerusstelling van die verteenwoordiger van Waterwese: “Daar is geen rede vir paniek nie” (156). Net so is die ironiese vraetyd sonder vrae na die sinlose toespraak van die Minister in die slot satiriese “kommentaar”. Selfs in die absurde, die tragiese maar bowenal in die komiese van die filmramp speel die ironie 'n rol. Hiermee is die voorkoms en funksie van ironie in hierdie roman egter verreweg nie volledig omlin nie.

1.4 Die tragikomiese

Die verteller bring dikwels die tragikomiese in verband met die projek wat uitgebeeld word, of laat 'n karakter dit mimeties uitspreek. Lord Seldom verwys by die groep se aankoms by die nuwe plaas van die ou Modderivierstasie na die omstandighede as “'n tragikomiese situasie” (26), en die verteller self noem die private begraafplaas “die komitragiese nukleus van die slagveld” (57) en ook van die tragikomiese projek (84). Die orde van die twee komponente van die woord is opmerklik: *tragikomies*, met die klem op die komiese, *komitragies*, met die klem op die tragiese. Lord Seldom noem selfs die LUK se gespog met Suid-Afrikaanse rooiwyn “tragikomies voor die ramp” (36). In hierdie verband word die hedendaagse menigte in die krisiserfaring van die verfilming van die vloedramp as parallel gesien aan die van die werklike veldslag:

“Dis asof die tragikomiese aspek van die verlede meteens vervaal voor die tragikomiese aspek van die hede” (148).

Dit is 'n ou motief in die prosa van Leroux dat die geskiedenis homself herhaal, en dit wortel in sy mitebeskouing.

Hierdie oorweldigende getuigenis van die aanwesigheid van die tragikomiese in hierdie roman laat 'n mens met nuwe oë na die baie duidelik gestileerde titel

kyk.— die eerste titel van 'n Leroux-roman wat 'n vertelhouding verraa. As uitroep kan dit immers nie neutraal uitgespreek word nie. Daarom sê dit moeilik en word in die omgang dikwels 'n verkorting daarvan gebruik. En as aanduiding van 'n vertelhouding is dit meerduidig: iets wat 'n mens met 'n kop-skud en 'n kreun van smart sê, of iets wat 'n mens in 'n byna uitspattige lagbui sal sê, en dit spel die groteske van die tragikomiese voluit!

Natuurlik is die tragiese en besinning daaroor wesenlik in die werk aanwesig; trouens, dit is taamlik seker dat dit in dié roman wesenlik om die tragiese gaan 'n ironiese komiese uitbeelding van die tragiese toestand van ons hedendaagse samelewing. 'n Paar aanduidinge hiervan:

Die “speed-cop” Le Grange dink in terme van Glicksberg en sien, volgens die verteller, die lewe as 'n “Griekse tragiese konsep” (21). Die vervaardigers van die film het ook die probleem om drie werklikhede te versoen:

“Hulle sal die angs van duisende Boere en Skotte en helde soos Wauchope, De la Rey, Cronjé en Methuen moet versoen met 'n tragiese Griekse visie in terme van hulle eie negativisme, dit wil sê hulle eie tragiese lot” (40).

Dit beteken inderdaad 'n uitdrukking van die tragiese van die verlede in terme van die hede, dit wil sê in die munt of taal van vandag. Die tragiese is ook hier aanwesig, alhoewel nie op dieselfde wyse as in *Een vir Azazel* en *Die derde oog* nie. Daarin staan die tragiese alleen sentraal. Die tragiese is geleë in die ondergang van generaal Wauchope omdat hy nie vernuwe het nie, nie soos generaal De la Rey teen sy opperbevelhebber in opstand gekom het nie. Vir die ongeorganiseerde Boere lei die opstand van generaal De la Rey tot 'n groot oorwinning. Die tragiese is ook geleë in die ondergang van 'n groot aantal van hierdie toneelgemeenskap, wat 'n waterdood sterf.

Dit is geleë in die menigte wat die huidige gemeenskap verteenwoordig, in al sy verval en met alle gevaartekens van ondergang, en dit is geleë in Waterwese, wat na die owerheid verwys en in kortsigtigheid bly aankondig: “Daar is geen rede vir paniek nie”, hoewel die teendeel duidelik in die roman blyk.

Telkens verwys die verteller self of van die karakters na wesenskenmerke van die tragiese: Dr. F. Laird sien die historiese slag en dood van generaal Wauchope as “drama” waarvan die “teks ... voltooi en die lotsbestemming alreeds bepaal” was (152). Sy vertel van die klaaglied (152) wat die doedsakspelers vir hom gespeel het (beide *klaaglied* en *spel* herinner aan die tragiese). Generaal

Wauchope verkry voor sy dood volkome helderheid (151). Ook lord Sudden se ironiese ondergang as die ballon met hom die lug instyg, word as 'n hoogtepunt van sy lewenservaring en -insig gebeeld. Daarom sê hy vir Gert Garries:

“Ek is bly dat ons die geleentheid gebied word om die omvang van hierdie natuurramp te sien. Dit gee mens 'n beter insig” (184).

Die tragiese staan dus eintlik in verband met die hedendaagse gemeenskap in sy ondergang, soos hier in die natuurramp gebeeld word as ingryping van 'n Hoër Hand – 'n herhaling van die geskiedenis van die Skotte maar op 'n ander wyse.

Eintlik is dit die komiese of dan die saamvoeg van die komiese en die tragiese in 'n hibriediese kunsvorm – wat hierdie roman so anders maak as enige ander werk in Afrikaans behalwe *Christine* van Bartho Smit.

Volgens Karl Guthke word in die tragikomedie die metafisiese van die tragedie saamgevoeg met die aardse van die komedie (1961: 13); die gevoel, wat met die tragedie geassosieer word, saamgevoeg met die intellektuele van die komedie (1961: 12). Die komedie werk met die vertwyfeling, die tragedie nie (14); die komiek berus op die onverwagte afwyking (16), die tragiek op 'n vooruitbestemde paradoksale verbreking van 'n sinvolle wêreld.

Guthke merk al op dat die tragikomedie besig is om die epiek binne te dring (19), en dit vind plaas met 'n aanpassing in vertelhouing; daarom is die vertelhouing in die tragikomiese epiek, soos *Magersfontein, o Magersfontein!*, vol nuanses (12), met die skepsis (Guthke, 1961:362) as die algemeenste. In die tragikomedie self, wat wyd deur ons tyd gesanksioneer word, word die skokkende tot die belaglike toe gerelativeer, die komiese tot die tragiese en die afskuwelike, en word die absurde (doellose) in kunstgestalte gegiet, dikwels tot die groteske toe. In die uiterste vorm geskied dit sonder gemotiveerde beelding, in ooreenstemming met die verrassingsaspek van die komedie (Guthke, 1961: 364).

Ook in *Magersfontein, o Magersfontein!* sien die verteller die ramp by die maak van die film as sodanig in verband met “die relatiewe teenoor die absolute; die komedie in kontras met die tragedie” (163). Dit geld na my mening die gang van die projek, die hele gedraglyn van die spelers en die publiek en Gert Garries en Hekkie Heckspeckle, wat daarby betrokke raak,

asook die absurde van die sinlose instorm in die vloed ter wille van 'n film. In die roman as geheel beteken die tragikomiese houding die aanwending van die uiterlik skokkende en ongemotiveerde, onverwagte gebeurte, wat met die absurde en die groteske gepaard gaan.

Voorbeelde wat ons nou reeds goed ken, is dié van die optrede van Gert Garries by die graf en dié van Marigold Rosemary.

Die groteske optrede van Gert Garries by die graf van die held is van belang vir verwysing na die sosiopolitieke situasie van die Kleurling; daarom word dikwels vanuit sy gesigspunt vertel. Gert Garries het bekend geword vanweë sy skokkende optrede en die vulgêre taal waarin dit gebeeld word.

Oorbekend is die ontluistering van die naam van Christus deur die verteller deur Marigold Rosemary, wat die naam Jesus Christus misbruik met die tipiese effek van verrassing en skok wat die komiese kenmerk. Hierin is inderdaad die wese van die tragikomiese siening van die mens sonder God aanwesig.

Daar is wel sogenaamde korrektiewe (liewers pendante) in verband met die beelding van hierdie karakter aan te toon. Sy is 'n LSD-slaaf, wat "op LSD na die hel gly", sy soek hulp, "is hopeloos verlore" (43), sy is Rosemary die heks (84), en sy beheks en betoor Mr. Shipmaster, wat sy 'n logistikus vir die duiwel wil maak. Pas ná een van haar vloekbuie verval sy in hasjisjdrome en droom van 'n vallende toring: "'n enorme konstruksie wat kantel en val: 'n ontsaglike toring, hemelhoog, wat steier en oor die heelal val'" (44). 'n Toring simboliseer juis religieuse stabiliteit soos wat 'n mens graag met die kerk in verband bring, maar ook reinheid, sodat die vallende toring van hierdie omvang 'n middel van die verteller word om die gesonkenheid van hierdie karakter te beeld. Dit gebeur binne die mate van normstelsel wat binne 'n werk soos hierdie moontlik is. Sy raak ook by Mr. Shipmaster betrokke, moontlik die eerste persoon wat haar werklik aanneem ('n klag teen die gemeenskap?). Daarna is sy nie meer Marigold Rosemary nie maar Rosemary Golden Dawn (147), wat Mr. Shipmaster bystaan (181), en is sy op meerduidige wyse "gereed om te gaan" (181) voordat sy vir die saak van die film die vloed instorm en klaarblyklik omkom. Hier is seker die grootste karakterontwikkeling aanwesig wat 'n mens kan verwag. In 'n roman met 'n breë en tragikomies gerigte opset soos hierdie is volledige beelding van 'n enkele karakter nie meer moontlik nie.

Dit neem egter nie die feit weg dat die ontluistering van die Naam van Christus hier en vulgareiteite elders in die roman tot nadeel van die werk aanwesig is nie.

BIBLIOGRAFIE

1. Gesiteerde en relevante bronne

BAL, Mieke. 1978. De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie. Muiderberg, Coutinho.

BOMHOFF, J.G. 1969. Evangelie en literatur. (*In Grensgesprekken*. Kampen, Kok: 63–73).

ETCHELLS, Ruth. 1969. *Unafraid to be; a Christian study of contemporary English writing*. London, Intersivarsity Press.

FLETCHER, Angus. 1970. *Allegory; the theory of a symbolic mode*. Ithaca, Cornell University Press.

GLICKSBERG, C.I. 1966. *Modern literature and the death of God*. Den Haag, Nijhoff.

GLICKSBERG, C.I. 1968. *The tragic vision in the twentieth century*. Carbondale.

GUTHKE, Carl S. 1961. *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Göttingen, Vandenhoeck.

HUYSAMEN, Tim. 1977. Twee keer gespeel. *Standpunt* 30(6): 54–59, Desember.

KOEN, Renske. 1977. Bespreking. *Tydskrif vir Letterkunde* 15(1): 69–73.

MUECKE, D.C. 1970. *Irony*. London, Methuen.

ROSS, S.M. 1979. "Voice" in narrative texts. The example of *As I lay dying*. *Publications of the Modern Language Association of America*, Maart.

SACHS, Sheldon M. 1961. Fiction and the shape of belief. Berkeley, University of California Press.

2. Gebruikte tekste

DE VRIES, A.H. 1978. Die Afrikaanse kortverhaalboek. Kaapstad, Human en Rousseau.

LEROUX, Etienne. 1977. Magersfontein, o Magersfontein! Kaapstad, Human en Rousseau.