



Aantekeninge oor *Die ryk van die rawe* deur Jaco Fouché

Nada Kruger & Hennie van Coller
Dept. Afrikaans & Nederlands & Moderne Europese Tale
Universiteit van die Vrystaat
BLOEMFONTEIN
E-pos: fgvc.rd@mail.uovs.ac.za

Abstract

Notes on Jaco Fouché's novel *Die ryk van die rawe*

*Jaco Fouché's debut novel **Die ryk van die rawe** (The domain of the ravens) has been widely acclaimed by critics. Their focus mainly fell on the intertextual relations of the novel with other literary texts, especially novels by Etienne Leroux. This article analyses Fouché's novel against the backdrop of the (satirical) picaresque tradition and the detective genre. The article focuses on two aspects: Fouché's indebtedness to (post)modern art forms, particularly comics, graphics, television and cinema; and the interpretation of neo-existentialist philosophy.*

Opsomming

Aantekeninge oor *Die ryk van die rawe* deur Jaco Fouché

*Jaco Fouché se debuutroman, **Die ryk van die rawe**, is aangeprys deur verskeie kritici. Die fokus het in besprekings hoofsaaklik geval op die intertekstuele verhoudings van die roman met ander literêre tekste, veral romans deur Etienne Leroux. Hierdie artikel ontleed Fouché se roman teen die agtergrond van die (satiriese) pikareske tradisie en die genre van die speurverhaal. Die artikel fokus op twee hoofaspekte: die wyse waarop Fouché verwysings maak na (post)moderne kunsvorme, veral die **comic**, **graphics**, televisie en rolprente; en die interpretasie van neo-eksistensialistiese filosofie.*

1. Inleiding: resepsie; filosofiese dampkring

Die ryk van die rawe (Fouché, 1996) is by die verskyning daarvan dadelik aangeprys deur resensente (o.a. Elize Botha, 1996; Marion Hattingh, 1996; Louise Viljoen, 1996). Ook die opvolgwerk, *Paartjie by Jakes* (1998), wat na alle waarskynlikheid die eintlike debuut moes

wees, toon Fouché as “’n vlymskerp registreerder van mensetipes” (Van Coller, 1997). Hierdie kritici verwys na Fouché se besondere vermoë om as jong skrywer reeds ’n suksesvolle roman te kan skryf, die intertekstuele skakeling van sy werk met ander Afrikaanse en internasionale skrywers en ook die onderliggende negatiewiteit in die outeursvisie. In ’n latere artikel praat H.P. van Coller (1999) van die “kultuurpessimisme” in sy werk. Voort word daar ook telkemale gewys op postmodernistiese trekke in sy werk.

Hambidge (1995:9) het die postmodernisme beskrywe as “... ’n kunsbeweging wat die grense van die kunsmedium ondersoek, (her)definieer en verironiseer”. Van Alphen (1988:21-37) verwys na die filosowe Lyotard en Baudrillard se verklaring van die postmodernisme as ’n produk van die hedendaagse Westerse samelewing se denke. Volgens hulle word hedendaagse kommunikasie gekenmerk deur ’n oorfloed van inligting, oordadigheid en willekeur en onsamehangende “verhale” oor die kulturele sisteem. Hulle beskou postmodernisme dus as ’n maatskaplike situasie wat gemanipuleer word deur die moderne media. In *Die ryk van die rawe* raak Ratkas toenemend verstrikt in ’n netwerk van kulturele “diskoerse”, soos trouens ’n groot deel van die postmodernistiese generasie of Generasie X.

Reeds Levin (1966:271) en McHale (1987:5) bring die postmodernisme direk in verband met die modernisme en sien daarin ’n aansluiting, maar ook ’n reaksie of ten minste transformasie van die modernisme. Een van die belangrike klemverskuiwings is die feit dat die postmodernistiese era gekenmerk word deur reproduksie: “... we are mainly consumers rather than producers of art” (Levin, 1966:279). Hierdie motief speel ’n belangrike rol in *Die ryk van die rawe*. Dit is asof die postmodernisme teer op die ontdekkings, clichés en norme van die modernisme (kyk Roussouw, 1996:94 en Levin, 1966:280). Dit is opvallend in hoe ’n mate “reproduktiewe genres” ’n rol speel in *Die ryk van die rawe*: die strokiesverhaal wat Edna teken, reproduseer die werklikheid getrou, maar bepaal dit ook.

Andreas Huyssen (1986) het die standpunt ingeneem dat die postmodernisme in teenstelling met die elite-kuns van die modernisme, fokus op kuns vir die massa. Daarmee saam bloei sekere subgenres soos die speurverhaal en *Westerns*. Fouché verwys nie slegs deurgaans na voorbeelde van hierdie subgenres (soos die strokiesverhaal en *graphic novel*) nie; sy roman vertoon inderwaarheid ook trekke daarvan.

Hutcheon (1988:49) het reeds gestel dat “... modernism literally and physically haunts postmodernism, and their interrelations should not be ignored”. Soos Roussouw (1996:66) dit ook stel, kyk die postmodernisme krities na die voor- en nadele van die modernisme. Aspekte wat uit-

gedaag word, sluit vir haar die volgende in: die dogmatiese reduksionisme, die onvoldoende hantering van teenstrydighede en ironieë, die onomwonde aanvaarding van die geldigheid van die verlede, die outonomie van kuns en die doelbewuste verwydering van die lewe, ensovoorts.

Daar is al gewys op Fouché se skatpligtigheid aan Colin Wilson en die begrip *outsider* wat dalk nie deur laasgenoemde gemunt is nie, maar wel beroemd gemaak is. Veral die terugverwysing (letterlik deur plakette) na die bykans argetipiese modernistiese *outsider* in *Die ryk van die rawe* is 'n voorbeeld van die genoemde tegniek: Fouché se roman is 'n indringende studie van die buitestander en bykans alle belangrike karakters (Ratkas, Barnaby, Prescott, Cathy en Edna) kan as sodanig geklassifiseer word. Nou word hul egter geplaas teen die agtergrond van 'n postmodernistiese ruimte en tyd en word hul selfs gedekonstrueer. In die denke van Wilson is daar tog nog iets heroïes in die opstand teen die wêreld met sy vals waardes. Min bly oor in Fouché se roman van hulle wat "te diep sien" en "wat aan die kant van die waarheid" is (Wilson, 1971:12-14). Hierdie buitestanders is dikwels immoreel (Edna, Barnaby) en volstrekke sinici (Prescott).

Ingrid Glorie (1996) en Van Coller (1999) toon ook in hoe 'n mate Fouché se roman aansluiting vind by die sogenaamde X-generasie.¹ Die X-ers is soekende jongmense ontdaan van idealisme, onttrokke, gefassineerd deur geweld en afkerig van "groot" verhale en "groot" stelsels. In hul buitestanderskap is daar 'n geringer metafisiese inhoud as by Wilson se buitestanders.

Weens die disintegrasië van die gesinstruktuur in moderne samelewings, word aanklank gevind by vervangende sosiale strukture soos straatbendes. Dit lei weer tot geweld en seksuele aktiwiteit, dikwels van kollektiewe aard. Ten spyte van hul afkeer van geïnstitusionele religie, hunker hulle na alternatiewe vorme van religiositeit en is die reismetafoor gepas om hul soektogte (ook na hulself) te beskrywe. In die modernistiese literatuur is dit opvallend hoe dikwels die reisgegewe 'n rol speel, veral in die sogenaamde "grootstadromans" van Joyce, Döblin en Leroux. Oënskynlik het Fouché se roman dus veel weg van hierdie gegewe.

Die postmoderne reisiger skuil dikwels agter die masker van die migrant, die toeris, die landloper (wat weer aansluiting vind by die pikareske tradisie) en die flaneur. Laasgenoemde is 'n (gewoonlik welgestelde)

1 Vergelyk ook Cage (1993); Coupland (1991); Ludwig (1995); Stepp (1996) en Upton (1995) vir 'n vollediger kensketsing van die kenmerke van hierdie groepering.

persoon wat rondwandel in 'n stad om ander te bekyk en bekyk te word; steeds as “vreemdeling onder vreemdelinge”². Dalk hoort Ratkas en sy vriende eerder hieronder, veral as die redelik willekeurige wyse waarop hul reis gestruktureer word, in ag geneem word.

In die postmoderne era word die televisiebeeld deur baie mense as realiteit ervaar en belangrike persone en epogmakende gebeure word eintlik net geken of ervaar deur die televisie. Die postmoderne mens onderskei nie meer tussen feite en fiksie, realiteit en mite, en waarheid en leuen nie (Sacks, 1999:125). Hoofstuk 11 van Sacks se boek (1999:140) word afgesluit met 'n gedeelte getiteld: “What’s the point?” *Die ryk van die rawe* eindig met die woorde van Prescott: “There seems no point” (340). In die postmodernisme is enige weergawe van die waarheid net so geldig soos enige ander; alles is blootgestel aan bevraagtekening, wantroue en agterdog. Die feit van die saak is, aldus Sacks, dat mense nie omgee wat die waarheid en wat die leuen is nie, maar eerder in die situasie belangstel weens die vermaaklikheidswaarde daarvan.

Generasie X het grootgeword met die vermaaklikheidsaspek sentraal in alle aspekte van hulle lewens. Hulle bly hierdie gereproduseerde beeld wat meer werklik, betekenisvol en minder vreesaanjaend as die werklikheid is, verwag vir die res van hul lewens. Die gereproduseerde beeld is voorts meer onpersoonlik, dit lewer geen kritiek op wat jy doen nie, dit is passief en jy kan jouself daarvan distansieer: die gereproduseerde wêreld raak toenemend aanvaarbaarder as die werklike een.³

2. Genologiese skakels

In die hieropvolgende bespreking van *Die ryk van die rawe* sal gekonsentreer word op die belangrikste (kon)teksuele aspekte van die roman. Anders as by Van Coller (1999) sal hier geen vergelykende aanpak gevolg word nie, maar daar sal wel getoon word hoe die roman aansluit by ander diskoerse en/of tekste.

Veral Botha (1996:8) en Van Coller (1999:48-49) behandel die betekenis van die titel in groter besonderhede. *Rawe* is in die literatuur dikwels

2 In sy habilitasieskrif wy Koch (2002) hieroor uit. Hierdie verwysings is na 'n manuskripversie van sy derde hoofstuk, sonder paginering. Kyk ook Jameson (1983), Van Alphen (1990) en Van Alphen (1992).

3 Kykers in die VSA kon volgens berigte juis nie die gebeure van 11 September 2001 aanvaar nie, omdat die geweld skielik werklik was en hul afstandelike onbetrokkenheid vernietig is.

aankondigers van die dood, maar is ook beeld van God se voorsienigheid en trouens sy boodskappers. Terselfdertyd word hulle geassosieer met waarsêery en in Christelike simboliek is die raaf die allegoriese vergestaltung van eensaamheid. Hieruit is duidelik dat die titel sowel negatief as positief uitgelê kan word en dat hierdie uitleg ook die interpretasie van kernaspekte van die teks (soos die slot) sal raak.

Die ryk van die rawe staan in 'n intertekstuele relasie tot skrywers so uiteenlopend as William Blake (wie se gedig "London" as motto gebruik word), George Orwell, Charles Dickens, W.B. Yeats, Graham Greene, William Golding, P.D. James en Etienne Leroux na wie se werke duidelik verwys word. Van Coller (1999) verwys na die sterk ooreenkomste tussen *Die ryk van die rawe* en die eerste siklus van Leroux (veral *Die mugu*), terwyl Hattingh (1996) en Viljoen (1996) verwys na *Sewe dae by die Silbersteins* en *Een vir Azazel*. Daar word deurgaans verwys na Dante se *La Divina Commedia* (veral deel I), na Freud se Oedipus-kompleks en na verskeie ander twintigste-eeuse tekste in die wydste sin van die woord (waaronder *Gothics*, *comics*, rolprente, televisie *detectives* en dergelike meer). Inspekteur Barnaby heet na 'n bekende gelyknamige televisiekarakter wat op die BBC bekendheid verwerf het, maar vanweë sy gekwelde persoonlikheid en metafisiese introspeksies het hy meer ooreenkomste met P.D. James se inspekteur Dalgleish of Colin Webster se inspekteur Morse.

Die genologiese skakels van *Die ryk van die rawe* is duidelik. Dit is 'n reisverhaal waarin die persoonlikheid van die waarnemer ten nouste geïntegreer is met die ruimtebeskrywing (Seyffert, 1992:421). In hierdie roman is die hoofpersoon nie soos gebruikelik in reisprosa die verteller nie, maar daar word dikwels (op personale wyse) uit sy fokus weergegee en boonop skryf hy (in die eerste persoon) in sy dagboek. Die reisverhaal is van oudsher af beskrywingskuns, omdat die reisiger mense en dinge met nuwe oë betrag en weergee. Soos later uitvoeriger sal blyk, is *Die ryk van die rawe* besonder filmies geskrywe en die invloed van die visuele media strek ver. Daar word nie net ruimskoots gebruik gemaak van verwysings na hierdie media (deur spesifiek verwysing na films; "poskaartoomblikke") nie; die wyse van vertelling (met ver skote, *close ups*, stolling) is uiters filmies en neig dikwels na die raam-vir-raam-vertelling van die strokiesverhaal. Die episodiese vertelling, gebruik van dialoog, inkleding van die ruimte, ensovoort (kyk ook *Die mugu* van Leroux) versterk die visuele aard van die teks.

Daar is al gewag gemaak van die aansluiting van Fouché se roman by Dante se klassieke trits *Die goddelike komedie*, wat bestaan uit "Die hel", "Die louteringsberg" en "Die hemel". Dante se verhaal, in versvorm geskrywe, vertel in deel een van Dante se besoek aan die hel, vergesel van

die Latynse digter Vergilius as gids; later neem Beatrys hierdie rol oor as begeleier na die hemel. Dit is 'n reis deur die skemergebied van siele, 'n loutering en 'n groei in/na wysheid. Die mistieke selfervaring vorm een van die kerntemas van Dante se *Goddelike komedie* (kyk ook Sayers, 1971). Ratkas verkeer voortdurend in die skemer onderwêreld van Londen; van ondergrondse treine, tunnels, uitgrawings, en Edna se ondergrondse woning. Glorie (1996:36) sê daarom dat Ratkas se reis iets weg het “van 'n reis deur die hel van sy eie verlore siel”. Ratkas word ook vergesel van verskeie gidse: Edna wat hom in boosheid inisieer; Cathy is 'n engel wat hy nie eien nie en ook nie na luister nie⁴; Prescott laat Ratkas dink oor die funksie van religie in die moderne wêreld. Ook Pieterse (1996:98) wys op die verbande met Dante se verhaal: “die sirkelgang van die strate, die Underground en Ratkas se reis ... die Teems en die Engelse kanaal as Styxrivier”.

'n Ander oermatrys van die reisverhaal is Cervantes se *Don Quijote de la Mancha*. In hierdie reisverhaal word op satiriese wyse gekyk – nie net na die hooffiguur nie – maar ook na die gemeenskappe wat beskrywe word. Pretorius (1992:464) skryf oor die wyse waarop “swakhede en wanpraktyke” in die satire aan die kaak gestel word en hoe die absurde en die groteske 'n rol speel in die satiriese modus. Satire is altyd moreel en gedy in tydperke soos die agtiende-eeuse Engeland, wat as moralisties beskrywe kan word. In *Die ryk van die rawe* kry die leser 'n skerp hekeling van verlore siele wat deur drank, seks en ontvlugting sin aan hul lewens wil gee, maar nog sterker, 'n striemende aanval op omstandighede wat tot hierdie wanhoop aanleiding gee. Die keuse vir 'n satiriese modus stempel dié roman nie net as didakties-moralisties nie, maar gee ook blyke van die visie.

Van Coller (1999:45) skryf dat die satirisering in *Die ryk van die rawe* as neo-pikareske roman, nog feller as in sy voorgangers is. Sodanige verhale is (kyk Van Gorp, 1978:169) vol seksualiteit en geweld, met skelmstreke en gewelddadigheid waarin die protagoniste geprojekteer word teen die agtergrond van 'n skynheilige maatskappy wat eintlik nog gewelddadiger is en waarin 'n mens verplig is om terug te veg met enige wapens wat voorhande is. Volgens Pretorius (1992:465) se onderskeid tref die leser twee soorte satires aan: die optimistiese Horatius-tipe, waar die satirikus glo in die mens en oortuig is dat hy van sy booshede genees kan word, en die Juvenalis-tipe. Laasgenoemde soort satire is negatiewer en glo dat die bose onlosmaaklik deel is van die menslike

4 Sy glo in engele (p. 93), sy beweer dat sy 'n gevalle engel en Edna die duiwel is (p. 209).

aard. Die mens se dwaashede is ongeneeslik en die mens verdien net veragting. Die oogmerk van hierdie satirikus is nie om te genees nie, maar om te verdoem en te vernietig. Ten spyte van die moontlike positiewe slot (waaroor later meer) staan *Die ryk van die rawe* in toonaard nader aan die laaste soort. Die laaste subgenre waarby aangesluit word, is die *speurverhaal* wat onder 6.5 in besonderhede bespreek word.

3. Die storie (*fabula*)

Sybrandt (Ratkas)⁵ Goosen van Bellville (Tappet Valley) in die Kaapse skiereiland vertrek na Londen, oënskynlik as toeris, maar in werklikheid as vlugteling uit sy vasgekeerde toestand. Sy bestaan is uitsigloos en hy sien nie kans om soos sy pa (wat veragtelik in sy oë is) as motorwerktuigkundige te werk nie; daarom hang hy doelloos in kroeeë rond. Hy word groot in 'n gebroke huis en in sy herinneringe aan sy ma is sy slegs 'n persoon wat kos maak. Verder onthou hy dat sy voortdurend in die tuin gewerskaf het. Hulle tuin het 'n pragtige uitsig gebied op Kaapstad, maar het later agteruitgegaan. Hulle het toe boonop na 'n ander huis getrek. Kort daarna is sy ma na haar suster toe en pleeg daar selfmoord.⁶

Die enigste persoon wat hy werklik liefhet, is sy suster, Liesl. Twee vriende (JP en Jans) nooi hulself saam, maar hy reis gou alleen en maak slegs sporadies met hulle kontak. Ratkas dra voortdurend die hangertjie wat Jans vir sy suster Liesl gegee het en dit simboliseer sy gehegtheid aan haar.⁷

In Londen kruis sy pad met Edna, aartsmanipuleerder (wat haar bestaan maak deur 'n *comic*, *Black Edna's Tales*, wat dikwels op die realiteit gebaseer is, uit te gee), en met Cathy. Laasgenoemde is 'n dwelmverslaafde wat weggeloop het van haar huis en skynbaar beskerming, warmte en deernis vind by Ratkas. Ratkas se peregrinasie in Londen herinner aan Blake se gedig wat as motto in die roman gesitueer word en Londen bykans as die hel voorstel. Hy bevind hom (dikwels saam met Cathy) in 'n doolhof van donker stegies en uitgrawings wat herinner aan

5 Van Coller (1999:48) verklaar hierdie bynaam vollediger: as indeksikaal van Tappet Valley en as prospektief van sy latere seksuele aktiwiteite.

6 Die tuin is een van die oudste simbole en selfs die paradys is in terme daarvan beskrywe. As *hortus conclusus* (omheinde tuin) is dit tewens beeld van beskewing en kultuur en dit druk vrede en (seksuele) harmonie uit. Die agteruitgang van die tuin simboliseer derhalwe die agteruitgang van Ratkas se gesin. Dat Liesl ook later die tuin verwaarloos na haar mislukte verhouding met Dean Maree, spreek boekdele.

7 Cathy neem later die hangertjie as soenoffer en na haar dood gee Edna dit terug aan Ratkas. Hy gooi dit in 'n rioolsloot as afswering en afskeid van sy suster.

Dante se *suburbia*, voorportale van die hel (kyk Sayers, 1971:89). Dit is Cathy wat Ratkas na 'n sekswinkel neem en vir hom sê: "Give sex a chance, boy. It's not the evil alien affliction you make it out to be" (120). Later is dit ironies genoeg Ratkas wat deel is van Cathy se groepsverkragting wat in Edna se *comic* beskrywe word. Barnaby kyk in Mrs. Atkinson se *comic* en sien hoe Ratkas "'n meisie raampie vir raampie" verkrag (183).

Naas die storie van Ratkas bestaan daar enkele ander selfstandige newegeskikte én ingebedde stories. Ratkas en sy maats slaap die eerste aand by Prescott, 'n afstandelike, siniese agnostikus. Hy is in Van Coller (1999:50) se woorde "'n ware Greene-karakter: 'n knap, beskaafde man met 'n verlange na God, maar vol sonde en versuim, tipies van 'n eie-tydse onttrokke intellektualisme en hedonisme". Prescott is ook buite-stander, maar veel meer uit eie wil as vanweë omstandighede. In die roman verteenwoordig die wyse waarop hy sy bestaan inrig een moontlike oplossing vir die moderne mens wat sy geloofsekerhede verloor het.

'n Ander storie is die verkragting en moord gepleeg deur Bruno, seun van die speurder wat die saak moet ondersoek, inspekteur Barnaby. Mrs. Atkinson, wat 'n identikit van die moordenaar (Bruno) laat opstel het, koop later vir haar seun 'n *comic* deur Edna. Daarin verskyn Ratkas as die moordenaar. Mrs. Atkinson begin – onder dwang van inspekteur Barnaby – twyfel aan haar identikit en glo dat die jonger Ratkas eintlik die moordenaar is.⁸ Intussen word Cathy tydens 'n partytjie die slagoffer van 'n groepverkragting (georkestreer deur Edna), maar waaraan ook Ratkas deel het.

Tydens Ratkas se tog na Frankryk doen hy ook aan by Cathy se ma en Cathy se klein (patetiese) storietjie is net nog maar een van baie tipiese stories van moderne jongmense se verval in groot stede. Én Edna én Barnaby verseg om Ratkas uit te lewer. Gekwel deur sy eie skuldgevoelens en vanweë die nuus van sy suster Liesl se swangerskap, besluit hy om selfmoord te pleeg in die Teems.⁹ Wat 'n heroïese daad

8 Daar is 'n opmerklieke ooreenkoms wat voorkoms betref tussen Bruno en Ratkas. Edna is byvoorbeeld verstom hieroor – al verskil is net dat Ratkas jonger en skraler is. Net soos Ratkas word Bruno groot sonder 'n ma (sy het selfmoord gepleeg) en is daar ook by hom sprake van 'n Oedipale driehoek (kyk Viljoen, 1996:2).

9 Van Coller (1999:48) skryf hieroor: "Al die vrouefigure word in 'n sekere sin plaasvervangend van die moederfiguur en vanweë die sterk moederbinding, kan hy ook nie seksueel verkeer met 'n vrou nie. Sy eie afkeer van sy suster Liesl en sy vriend Jans se seksuele eskapades het derhalwe geen morele basis nie, maar het sy oorsprong in die kwalik verholde Oedipale begeerte na sy suster (wat eintlik vroeg reeds die plek van sy moeder ingeneem het)".

moet wees, is bykans absurd. Hy sterf sonder dat iemand hom gewaar; roemloos en naamloos.

4. Intertekstualiteit: Generasie X, visualiteit, media en kuns

Die ryk van die rawe is stewig ingebed in die wêreld van Generasie X en lees in sekere opsigte soos 'n kortbegrip daarvan. Karakterisering, storie, motiewe en styl – alles is bykans 'n staalkaart van die kenmerke van eietydse kunsvorme soos die *graphic novel*, *pulp fiction*, popliedjies, televisieverhale en *comics* (kyk Bruggeman, 1997 en Koseluk, 1991). In die roman word verwys na *comics* en *Gothics* (129 en verder) en die toonaard van Fouché se roman word self bykans metafiksioneel beskryf wanneer Jans die volgende opmerk oor *graphic novels*: “(m)aar al die stories is so morbied ... Dis bleddie depressing, man ... Drie kwart van die stories speel in die donker af ...” (139).¹⁰

Die hele roman is besonder filmies geskrywe vanweë die visualiteit van beskrywings. Boonop word hierdie aspek versterk omdat daar deurgaans verwys word na visuele media soos *comics* en films. Dikwels werk hierdie verwysings soos “plakette” (kyk Van Coller, 1999:39). Volgens hom is dit 'n tegniek om 'n verwysing “as plaket” – wat vervolgens benut word as interteks – aan die leser te gee. Op die vliegtuig na Londen word die film *Blade Runner* ('n toekomsfantasie) vertoon. Ratkas ervaar hierdie film met skepsis, omdat hy die tydelikheid van ontvlugting insien. Die ironie is dat Ratkas se eie ontvlugting daarmee van meet af as futiel voorgestel word en hierdie verwysing verkry derhalwe 'n funksie as proleps of prospektiewe verwysing.

In *Blade Runner* besef een van die hoofkarakters dat alle mense dieselfde eksistensiële kwellinge het: “Where do I come from? Where am I going? How long ... have I got?” (17). Hierdie woord vorm sodoende 'n parallel met Ratkas se eie lewenskwellinge, maar ook met dié van karakters so uiteenlopend soos inspekteur Barnaby en selfs Prescott. Boonop funksioneer hierdie verwysing ook op 'n ander vlak deurdat dit 'n verwysing na die skilderkuns bevat¹¹ (wat so sentraal staan in hierdie

10 Van die grootste geweld en ongevoeligheid in hierdie roman kom na vore voor en tydens die dood van Cathy. By aanskoue van die lyk is Edna jammer dat sy nie haar tekenmateriaal saamgeneem het nie! Ook sê sy aan Otto (wat tot haar wrewel aangetrokke tot Cathy was): “You sure you don't want to take her home? It's been done. They can last a week on ice, I hear” (251).

11 Kyk byvoorbeeld p. 19 waar Barnaby se fokus weergegee word: “Vertikale blindings verdeel die uitsig oor die Teems in nege koue, aaneenskakelende werke, drie triptieke” en p. 52 waar die fokus dié is van Ratkas: “'n Indruk tref hom, die Moulin Rouge-plakkate van Toulouse-Lautrec wat hy al gesien het ...”.

roman). Ratkas pak sy eie omswerwinge aan sonder 'n kaart van Londen. Soms leen hy Jans se kaart, maar later kom hy daarsonder klaar en is daarom voortdurend verdwaal of oorgelaat aan willekeur. 'n Bekende skildery van Gauguin dra juis die titel "Waarvandaan kom ons? Wat is ons? Waarheen is ons pad?". Boonop het Gauguin hierdie skildery geskilder net voordat hy selfmoord gepleeg het. Dit funksioneer derhalwe (moontlik) ook vir die ingeligte leser as 'n proleptiese verwysing wat die belang van die visuele in die roman vooropstel.

Op perronne waar hulle trein stop, sien Ratkas voortdurend rolprentplakkate. "Die soms droewe, andersins ongeduldige gesigte van die dagreisigers steek af teen die beelde wat die titels en dramatiese tonele oproep, dink Ratkas en skryf dan in sy dagboek: 'Ondersoek: alledaagsheid vs. drama (met spesiale verwysing na afgestomptheid!)" (23). Hierin is dit duidelik dat Ratkas reeds intuïtief besef dat die werklikheid ver verwyderd is van die wêreld waaraan 'n mens gewoon is in rolprente; hulle bied maar net 'n tydelike ontvlugting van die werklikheid. In Londen groei die besef algaande by hom dat 'n mens die werklikheid nie kan ontvlug nie en dit die een of ander tyd moet konfronteer en (op oereksistensiële wyse) verantwoordelikheid moet aanvaar vir jou daarwees¹² (kyk ook p. 333).

Verder in die roman word Ratkas se persepsie van die werklikheid voortdurend gekleur deur sy rolprent-ervaring. Wanneer Ratkas-hulle Prescott opsoek en die deur oopgaan na sy kantoor lees ons: "Vir 'n oomblik glo Ratkas dis John Hurt as Winston Smith in die flik 1984 wat voor hom staan" (27). Later, in Prescott se teenwoordigheid, dink Ratkas weer aan John Hurt in 'n rolprent saam met Judd Nelson (145). Wanneer hy aan Londen dink, lees ons: "Londen het vir 'n oomblik die aantrekkingskrag van 'n vervelige flik wat hy al twee keer gesien het" (145). Dit gebeur telkens dat sekere ruimtes of plekke rolprente by hom oproep. In die bus kyk hy na weerkaatsings teen die ruit en dit laat hom ge-disoriënteerd voel: "Hy kry die indruk dat hy na 'n kunsflik kyk, een van die Europese goed waarvan 'n ou nie kop of stert uitmaak nie ..." (147).

Ook die film- en televisiewêreld word benut as verwysings. In sy wandeling deur Londen sien Ratkas die Houses of Parliament wat hy soos volg ervaar: "Dis 'n sombervaal struktuur van hier af, die effek van die spreibeligting opsigtig en goedkoop oor die afstand, asof in 'n ou koerantfoto wat deur 'n steelfotograaf geneem is" (38). Heelwat later

12 Vergelyk onder andere Brink (1967:75 e.v.) se weergawe van die eksistensialisme. Skuld en angs staan waarskynlik in die kern van *Die ryk van die rawe*.

wanneer Ratkas in Frankryk is, lees ons: “Net voor hy oor die ysterbrug moet loop wat oor ’n strook water span, is daar ’n poskaartoomblik: teen die rooi lug staan drie hyskrane afgeëts, en op die water in die dok langs hom dryf die lig in drie kleure” (301). Ietwat later beleef hy nog ’n poskaartoomblik, naamlik toe hy na die Dover Castle staan en kyk: “[H]y verwonder hom aan hoe tweederangse ervaring kan voorkom as jy voorbereid is daarop” (307).

Viljoen (1996:2) skryf:

Die roman sit ... vol laat twintigste-eeuse kulturele bakens wat Ratkas se ervaring plaas binne ’n bepaalde tyd: daar is byvoorbeeld verwysings na popliedjies, films, boeke sowel as die kultuur van die comics en graphic novels. ’n Mens wonder trouens of hierdie roman met sy verwysings na sinlose seksuele en politieke geweld, sy somber wêreldbeeld en teatrale titel nie ’n verbalisering is van die makabere visuele beelde wat hierdie kunsvorm kenmerk nie.¹³

Verwysings na televisie (32) en *comics* kom wyd verspreid in hierdie roman voor. Black Edna, een van die hoofkarakters, gee haar eie *comic* uit en op tipies postmodernistiese wyse vervaag die teksgrense tussen *comic*, roman en werklikheid algaande sodat die *comic* nie net die (teks)werklikheid weerspieël nie, maar inderdaad ook dikteer (kyk Van Coller, 1999:49). Ratkas se vriend, JP, is ’n groot kenner van *comics* en hanteer hulle soos ’n tradisionele geleerde sy biblioteek: hulle is sy primêre verwysingsbron, sy oorgelewerde wysheid en sy gesagbron.

Wanneer hy met gesag praat (het hy) ’n verwysingsraamwerk gebruik wat hy net so uit Batman se Gotham City of Spider-Man se New York, of Judge Dredd se futuristiese Mega-City geneem het. JP het sy Shakespeare, sy Sir Walter Scott, sy Charles Dickens uit *Classics Illustrated* gekry; sy aardrykskunde uit Superman; sy sin vir die mistieke uit die kits-Zen van die *The hands of Shang-Chi, master of Kung-Fu*; sy begrip van die liefde uit die gedoemde verhoudings van Peter Parker in *Spider-Man*; sy humanitêre inslag uit *Maus* (129).

Vir JP is die *comics* ontsnapping uit die realiteit (130) en tewens ’n beter weergawe van die realiteit as rolprente. Boonop oordeel hy dat die *graphic novel* besig is om “al wat ’n boek is” te vervang (p. 139). In ’n sekere sin is Fouché se roman ook ’n implisiete poging om presies dit te

13 “Ons eie Tarantino-geslag, noem Hennie van Coller die opkomende jong (Afrikaanse) skrywers ... Ons het ’n opwindende klomp jong skrywers wat hulle as ’t ware afvee aan apartheid en apartheid-skuld. Hulle skryf oor die probleme van nou, en op ’n koel en onbetrokke manier – amper soos Tarantino se films” (Retief, 2001:15).

doen: vanweë die filmiese truuks, die fragmentariese aard van die diskoers, die newegeskikte en ingebedde stories en veral die beeldryke en metaforiese taal, is *Die ryk van die rawe* 'n *graphic novel* in roman-gewaad. Die volgende beelde kan visueel in enige *comic* of *graphic novel* voorkom: "Hulle kom soos vlermuise ná sononder uit, die straat-slapers ..." (35), "Haar kop en skouers steek uit die hoop komberse soos 'n meshef uit 'n skede" (38), "... haar bonkige figuur soos Humpty Dumpty s'n op die muurtjie wat die oewerplatform en die straat van mekaar weghou" (41), "Sy rol haar oë en stap agter hom aan, die komberse nog steeds soos 'n skaap in haar arms" (49) en "... hande oop en reguit soos eierspane aan die punte van sy dun arms" (137).¹⁴

5. Die verhaal (*sujet*)

Die ryk van die rawe het op die spoor van *Sewe dae by die Silbersteins* (Etienne Leroux) en *Die jakkalsjagter* (Alexander Strachan) 'n sewedaagse struktuur. Soos die hoofkarakters in hierdie inisiasie- en individuasieromans, is ook Ratkas besig met 'n soeke na die self en terselfdertyd word hy op verskeie vlakke, in die doolhof van 'n moderne stad ingelyf; in geweld en in die seksuele. Die reis na Engeland en die gebeure daar word ouktoorieel vertel en duur van die Maandag tot die Sondag. In hierdie sewe dae word eintlik 'n geperverteerde skeppingsverhaal daargestel; Ratkas sterf op die sesde dag en die sewende dag vorm 'n nabetraging. Morgan (1997:8) skryf dat *Die ryk van die rawe* Fouché se "skeppingsverhaal van Ratkas se self-destruksie" is. Soos by Strachan, is die struktuur ook achronologies en daar word as 't ware diskursief rondbeweeg tussen die stories van die verskillende personasies. Dit word aan die leser oorgelaat om 'n logiese storie te herkonstrueer en deur hierdie herkonstruksiepoging word die leser ook deelgenoot van die chaotiese wêreld.

Hierdie narratiewe patroon sluit nou aan by dié van die *comics* wat bestaan uit raampies – tussen elke opeenvolgende raampie is daar 'n tydsverloop wat deur die leser self ingevul moet word. Tyd(sverloop) is ook in 'n ander opsig frappant. Ratkas hou 'n dagboek van sy lewe wat daarin opgeteken word as persoonlike geskiedenis. Veertig bladsye van sy dagboek word deur iemand uitgeskeur en hy koop weer 'n nuwe dagboek. So word gesuggereer dat sy eie geskiedenis vervlietend en by wyse van spreke uitwisbaar is. Tipies postmodernisties word die grense tussen werklikheid en teks uitgewis: Ratkas se lewe is enersyds die

14 Kyk ook op p. 12, 35, 44, 47, 58, 92, 98, 106 (twee keer), 119, 144, 146-147, 147, 148, 249, 280, 281, 285 en 287 vir verdere voorbeelde hiervan.

strokiesverhaal; andersyds juis die dagboek en in albei gevalle verloor hy beheer daaroor.

Die verskillende stories bestaan aanvanklik los van mekaar. Mrs. Atkinson koop 'n jas en gaan park toe waar die moord ontdek word. Ratkas-hulle land in Engeland en begin rondkyk. Dan ry 'n ontstelde Barnaby op pad huis toe amper vir Ratkas onderstebo, sonder dat hy eers besef dat hy later dieselfde persoon sal soek as sondebok in sy seun Bruno se plek. In die kroeg hoor Ratkas hoe een man vir 'n ander sê hoe snaaks dit sal wees as die moordenaar (Bruno) vir Edna probeer verkrag. In 'n kafeteria sien Jans 'n nuusberig wat waarsku teen die moordenaar. Min weet Ratkas hoe al hierdie diverse en nie-verbandhoudende dinge nog later sy lewe diepgaande sal beïnvloed. Toeval is dit kwalik; veel eerder 'n illustrasie van *Fatum* (die noodlot) wat mense se lewens bepaal.

'n Interessante aspek is die wyse waarop analepse en prolepse ingespan word om spanning te bewerkstellig. Ratkas se verlede word byvoorbeeld retrospektief onthul, soos hy dinge uit die verlede onthou of herlees in sy dagboek. Andersyds is die roman vol prospektiewe aanduidings, veral ten opsigte van Ratkas se eie gewelddadigheid. Wanneer Cathy vir Ratkas vra wat sy naam is, sê sy: "Frank? How crude. It is such a violent name!" (51) en as hy haar klap, merk sy op: "In the end we're everyone of us violent." Later sê sy vir hom dat hy nie Edna se partytjie mag misloop nie, want dit is iets wat hy sy hele lewe lank sal onthou. Edna se *comic* verskyn voor die verkragting van Cathy en is derhalwe (soos vroeër reeds gesê) 'n voorspelling van wat nog gaan gebeur. Voor sy vertrek uit Suid-Afrika het Ratkas reeds onder die indruk gekom van hoe onomkeerbaar besluite kan wees. Hierdie besef van die gepredestineerdheid van dinge laat Ratkas later opmerk: "... 'n mens kan nie wegkom van wat jy gedoen het nie. Miskien kan jy nie eers wegkom van wat jy nog gaan doen nie" (333).

6. 'n Eksistensiële-gekwelde reisiger na nêrens

Wanneer Degenaar (1992:92) se definisie van die eksistensialisme as werkhipotese gehanteer word, val dit op tot watter mate aspekte hiervan as statiese of verhaalmotiewe voorkom in *Die ryk van die rawe*. Degenaar bestempel die eksistensialisme as

... die ervaring van reisigers na nêrens te wees, die geworpenheid van karakters in onontwykbare situasies wat hulle nie begryp nie, die onvermoë van woorde om betekenis tot stand te bring, die vryheidsprobleem, geloofskrisis, absurditeit, vraagstelling omtrent die sin van die lewe, die ervaring dat die lewe 'n gedurige soeke is, en veral

outsiderskap, wat die geïsoleerdheid van die buitestaander (sic) sterk beklemtoon.

'n Motief is die kleinste betekenisdraende eenheid wat tot stand kom deur middel van herhaling en is daarom al die literatuurwetenskaplike morfeem genoem (Maatje, 1977:242). Al die aspekte wat die werkhipotese van Degenaar konstitueer, kom voor as motiewe in *Die ryk van die rawe*.

6.1 Reisiger na nêrens

Ratkas se reis na Engeland is 'n soeke na die self én na sin in sy lewe. Reeds voor die vertrek na Engeland voel hy “'n toenemende traagheid om die toekoms wat hy vir homself vasgestel het, binne te gaan, 'n vrees dat die reis en al die voorafgaande moeite tot niks behalwe die besef van sinloosheid daarvan sal lei ...” (17). Toe Ratkas vir sy pa gesê het van sy voornemens om oorsee te gaan, wou dié by hom weet wat hy daar gaan maak: “Hy wou alleen wees; hy wou sy fortuin soek. Hy wou dood-eenvoudig net nie meer in Bellville wees nie” (36). Sy beoogde reis na Engeland is in wese 'n poging om weg te vlug (92), maar vroeg reeds weet hy daarna “is dit terug Bellville toe en jy moet engines strip en naweke in Goodwood se kroëë suip en eendag jou vrou moer en jou enigste seun berou ...” (11). Uit die laaste aanhaling kan die leser aflei dat dit hier gaan om sy pa se lewe en dat hy glo dat sy lewe uiteindelik net maar 'n herhaling van sy pa se monotone en trieste bestaan sal wees. Die motief van *reis* as 'n manier om nuwe dinge te verken en nuwe sin te ontdek, word van meet af gerelativeer. Die uiteindelijke *uitreis* (die dood) verbreek die sinlose bestaansiklus.

6.2 Onontwykbare situasies

Daar is reeds uitgewei oor die rol van toeval, eintlik noodlotsbestemming, in hierdie roman. Dit is asof dinge met Ratkas gebeur waarvoor hy geen beheer het nie. Sy optrede is nie een van besluitneming en logiese uitvoering van besluite nie; hy laat doelbewus alles aan die toeval oor en plaas só sy lotsbestemming in die hande van die gode. Soms skiet hy 'n muntstuk op om te besluit waarheen sy reis hom gaan voer en hy laat hom meesleur deur die lewenstroom. Nie toevallig kies hy verdrinking nie, want ook hier word hy deur die rivier meegesleur en uiteindelik finaal vernietig. Een van die beslissendste momente is op bladsy 37 as Ratkas moedeloos vra: “Nou waarheen nou, Gehasi?” Net daarna ontmoet hy vir Edna en Cathy wat sy lewe finaal verander en die tragiese afloop bepaal.

6.3 Geloofskrisis, die sin van die lewe en die lewe as voortdurende soektog

Ratkas versinnebeeld die soekende, eietydse jeug. Hy soek na homself, maar ook na God, omdat hy hoop dat hy daardeur antwoorde op al sy eksistensiële vrae sal vind. In sy dagboek verwoord hy hierdie soeke net na sy aankoms in Engeland: “Wat wil ek hier ervaar? ... Soek ek na ’n deel van myself, uiteindelik?” (22).

Ratkas droom voortdurend van kerke. Wanneer hy die St. Bride’s (’n Gotiese kerk) raaksien, is hy verstom. Dit is een van die imposantste strukture wat hy nog gesien het en hy wil onmiddellik daarvan in sy dagboek skrywe: “Hy wil dit skryf: van mense se verknogtheid aan God, van die strukture wat hulle in sy naam oprig ...” (49). By die aanskoue van St. Paul’s katedraal wonder Ratkas of die gebou ooit iets vir iemand anders as die ontwerper daarvan beteken. In sy dagboek skryf hy hoe hy hom voortdurend “indien nie in God nie, (wel) in sy strukture” vasloop (106). In sy aantekeninge vergelyk hy die kerk en die pub met mekaar. Dit is asof hy hier ’n keuse tussen hierdie twee teenoorgestelde ruimtes (en instellings) moet maak; die keuse vir die kroeg is inderdaad rampspoedig.

Prescott besit ’n afdruk van ’n skildery van St. Bride’s. Wanneer Ratkas daarna staan en kyk, dink hy opeens aan ’n popliedjie waarvan die woorde lui: “Ek het gekom om God te sien, doe-da-doe-da-deiii ...” (151). Hy onthou ook weer sy droom van die kerk waarin ’n man agter die preekstoel uitkom en nakend deur een van die gebrandskilderde vensters spring. Prescott se mening is dat die mens van die twintigste eeu bloot toeriste van ’n kollektiewe geheue is, wat na kerke kyk in verwondering terwyl die oorspronklike funksies van die kerk nie meer bestaan nie en hulle relikwieë geraak het. Tog vertel hy van ’n kelder in St. Bride’s waarin die verlede blootgelê is; ’n plek van hergeboorte, noem hy dit. Prescott sê dat hy nie in God glo nie en dat God slegs nuttig is vir jongmense en bejaardes (155). As Ratkas later vir Edna hiervan vertel sê sy:

Your friend generalises; there are many who still find comfort in a church. But our sort (die kritiese buitelanders? – NK & HPvC) we desperately want that solace but will never have it. We recognise the human failings of God. He is jealous and spoilt, God. It’s always like that with an only child (212).

Edna verklaar Ratkas se drome van kerke as ’n stryd met God, maar omdat torings altyd ook falliese simbole is, ook van ’n stryd met die seksuele. Net voor sy selfmoord besoek hy weer die St. Bride’s, maar hierdie keer gaan hy na binne. Die een prediker vertel dat Jesus deur die

gees na die woestyn gelei is: “In the desert we have to face our creator ...”. Ratkas raak die kis van ’n heilige aan en dan lees ons:

En iets gaan deur hom, ’n oomblik van water, van vuur, van lug en aarde, en ’n verlange ontstaan by hom sodat hy op sy knieë neersak en bid dat die Here hom kan vergewe. Hy wil doodgaan (331).

Ratkas se voortdurende soektog na waarheid, na God en na sin in sy bestaan sluit aan by die speurverhaal wat die belangrikste onderliggende genologiese stramien van hierdie roman is. In ’n vroeëre stadium wonder hy oor die verband tussen God en die see:

’n Rivier word vol; maak sy sluis oop. ’n Rivier is leeg; maak ’n sluis oop. Die see is die kompenserende faktor, en die see is altyd daar. Waar soek ’n mens dan na sy see?

En later: “Is God die see? Is hy die rigting waarin die sluise moet oopgaan ter wille van die balans?” (127 en 128). Die samespel van die vier basiese elemente waarvan ons pas gelees het, suggereer ’n eenheid en volkomenheid. Saamgelees met hierdie aanhaling wil dit lyk asof gesuggereer word dat Ratkas se uiteindelijke selfmoord nie net maar ’n wanhoopsdaad was nie, maar ook ’n steeds volgehoue soeke na die ontwykende God. Wat deur Van Coller (1999:51) as ’n besonder uitsiglose slot bestempel word, is dalk só gelees, een waarin daar sprake is van vrede en verlossing.

6.4 Absurditeit

André P. Brink (1967:74) haal Ionesco volledig aan wanneer hy die absurde lewensbeskouing onder woorde bring. Ons haal net enkele frases aan: “... die werklikheid is onwerklik, woorde is net geluide sonder betekenis”, objekte is slegs “fasades van die niet”, menslike handeling sonder rede, “En tog is ek hier ... nie in staat om die rook te vang of iets te verstaan nie, ontuis, weggeskeur van ’n onbekende iets, sodat ek voel dat ek niks oor het nie ... Dit spreek vanself dat ek nie weet wie ek is, of waarom ek is nie”. Vir Brink is dit ’n sleutel tot die eksistensialisme; vir die leser van *Die ryk van die rawe* ’n opsomming van Ratkas se lewenshouding.

6.5 Outsiderskap en isolasie

In Ratkas se drome van kerke kom ’n seuntjie na hom aangestap en sê: “Jy hoort nie” (13). Edna het ook na Engeland gegaan omdat haar mense haar nie verstaan het nie. Daarom herken sy Ratkas as ’n mede-outsider en in die *comic* oor hom skryf sy dat hy ’n reus in ’n gemeenskap van dwerge is, met ander woorde dat hy nie daar hoort nie (ook

vanweë sy superieure intellek). Riaan, die bankklerk wat Ratkas in 'n kroeg ontmoet het, het ook vir hom gesê: “Dis tappet valley hierdie. Jy hoort nie hier nie” (135). Ratkas is skaars in Engeland of sy metgeselle irriteer hom sodat hy alleen verder gaan. Hy skryf in sy dagboek: “Het drome van alleen die pad te vat en 'n eie wêreld te ontdek, op eie impulse te reageer, my eie hemel te ontdek of my eie graf te grawe” (142). In Londen verwonder Ratkas hom aan die stelsel van kleurcodes waarvolgens jy jou oriënteer op die moltreine en hy dink by homself dat net diegene wat daar hoort, dit kan begryp. Hieruit blyk onomwonde dat hy ook nie daar hoort nie.

Hierdie gedeelte sluit ook aan by 'n ander motief: die Suid-Afrikaner hoort nie in Afrika nie; tog is hy so lank weg uit Europa dat sy wortels daar ook al verdroog het. So skryf Ratkas in sy dagboek: “Soek ek na 'n deel van myself, uiteindelik? Ek is immers op 'n paar geslagte na 'n Europeër” (146). Edna is ook oorspronklik van Suid-Afrika en ook sy verwoord die tussenin-bestaan van die blanke Suid-Afrikaner:

We had to come here for our quest. Where we are from, we have actually intruded upon another's history, another's spiritual frame of reference, which we can investigate but never adopt. I pity you. You will live in Africa but you will never be of it. And you will find that you can visit Europe but that you've left your home – you're like a child returning for Christmas (206).

In 'n sekere sin word daardeur gesuggereer dat die blanke in (Suid-) Afrika reeds gedoem is tot *outsider*-skap en sodoende hoort hierdie teks (wat oënskynlik niks rep oor politiek nie) by 'n heersende diskoers oor die blanke se plek in Suid-Afrika, onder andere in J.M. Coetzee se *Disgrace*, André P. Brink se *Donkermaan* en Haasbroek se *Oemkontoe vir die nasie*.

Edna het 'n plakkaat teen haar muur waarop Ratkas die volgende lees:

The atmosphere of the Existentialist Outsider is unpleasant to breathe. There is something nauseating, anti-life, about it: these men without motive who stay in their rooms because there seems to be no reason for doing anything else. It is essentially an adult world, this world-without-values (212).

Ratkas dink dan by homself: “Dis asof die woorde te waar is, te onvermydelik soos die dood self.” Hy en Edna is duidelik albei buitestanders. Edna sê dan vir Ratkas: “We who yearn for insight don't survive, you know that? We try to understand too much; eventually we do” (212).

Die *tema* of die *sluitmotief* in hierdie roman is skuld. Die raaisel vorm die onderbou van die speurverhaal, aangesien 'n moord of ander oortreding opgelos moet word en die skuldige aan die man gebring moet word deur die opvolg van leidrade. Van Coller (1999:43) skryf dat “die speurverhaal, as matrys van baie groot literatuur, wesenlik 'n poging is om te kom tot begrip van die menslike kondisie en ook die begrippe erfsonde en skuld. Waar Barnaby 'n werklike misdaad ondersoek, is Prescott (en Ratkas) eerder behep met universele skuld en verantwoordelikheid.”

Die mislukte pogings van die mens om die onbegryplike te begryp, lei tot 'n spekulatiewe bemoeienis en gepeins oor die grense van die self (Grossvogel, 1979:12). Die speurverhaal is, aldus Grossvogel, 'n genre wat 'n geheimenis skep, net om dit weer op te los – in dié sin is dit 'n gewaande geslaagde ontdekking van die onbekende: “As a genre, the detective story is optimistic and self-destructing. Its coy mystery, served by its mechanistic detective and its antiseptic corps, is free of the odor of death ...” (Grossvogel, 1979:15).

Grossvogel bespreek die Oedipus-verhaal as 'n speurverhaal, hoewel daar sekere afwykings is. Een hiervan is dat die leser vooraf weet wie die moordenaar is (net soos in *Die ryk van die rawe* trouens ook). Koning Laius en sy vrou, Jocasta, word deur 'n orakel ingelig dat as hulle 'n seun sou hê, hy sy pa sal vermoor en met sy moeder sal trou. Wanneer Jocasta dan 'n seun baar, laat sy hom op 'n berg om te sterf, maar 'n herder vind hom en neem hom na Polybus, die koning van Korinte. As volwassene hoor Oedipus van hierdie voorspelling en vlug weg van sy aanneemouers omdat hy geglo het dat hulle sy ware ouers was. In sy vlug kom hy sy ware vader (Laius) teë, en dood hom in 'n geveg. Dan gaan hy na Thebes, waar hy die hand van Jocasta as bruid wen deurdat hy 'n raaisel oplos. Sodoende word die orakel se voorspelling vervul. Grossvogel (1979:29) skryf ook: “*Oedipus the King* is an emblematic fable about a desire to know that ends in blindness.” In hierdie “speurverhaal” (waar deurgaans gesoek word na die identiteit van Laius se moordenaar) word Oedipus ten slotte self as die skuldige uitgewys.¹⁵ Ook Ratkas se soektog is in wese 'n soeke na homself wat uiteindelik óók die skuldige is.

In *Die ryk van die rawe* word die orde in die samelewing nie herstel met die vang van die moordenaar (Bruno) nie. Daar is die suggestie dat hy dalk nie die moordenaar is nie, maar wel Barnaby, want dié se seun het

15 Kyk Ferguson in Lodge (1972:401-420) vir sy briljante interpretasie van hierdie drama. Vergelyk ook Blackmore (1993).

hom verafgod en as rolmodel gekies. Bruno se moeder besef vroeg reeds dat haar seun na haar man aard en dié verafgod: “He is your son ... and there is nothing that I can do about it” (55). Later verwys sy terug na die kat wat deur Bruno vermink is, en sê aan Barnaby dat dit ’n offer aan hom van sy seun was: “And you were the god” (87). Bruno verontskuldig homself ook later op grond van (deterministiese) erflike eienskappe: “This is a life into which I was born. I am very much like you, Father” (123).

Barnaby is ’n polisieman, nie om reg en geregtigheid te laat seëvier nie, maar omdat hy ’n siek behae het om met dood en geweld om te gaan en omdat hy ’n alibi soek vir sy klandestiene politieke bedrywighede. By geleentheid wonder hy oor sy eie skuld en voel hy verantwoordelik vir die mens wat Bruno geword het. In sy ondersoek dwarsboom hy ook in werklikheid die polisie self (vergelyk sy optrede teen Fenson). Hy laat Mrs. Atkinson herhaaldelik terugkeer na die polisiestase en begin ’n skuldgevoel by haar wek: wat sal gebeur as sy die verkeerde persoon geïdentifiseer het? (kyk 104). So word Barnaby (op die patroon van baie klassieke speurverhale) ook soos die moordenaar, sy seun. Die moord van Cathy bly onopgelos. Barnaby het self haar lyk gaan begrawe en het geen poging aangewend om Edna of Otto te ondervra nie. Ratkas is maar een van die mans wat vir haar dood verantwoordelik is. Ook Edna wat verantwoordelik is vir Ratkas (en Cathy) se vernietiging, bly op vrye voet. Sy sal waarskynlik haar geestelike vernietiging voortsit. So word lesersverwagtinge versteur: ook James besit reeds die potensiaal om in ’n moordenaar te ontwikkel.

Elize Botha (1996:8) vind dit betekenisvol dat Prescott juis ’n Graham Greene-boek lees terwyl Ratkas-hulle daar oornag. Sy tipeer *Die ryk van die rawe* as speurverhaal, waar skuld dieselfde betekenisse verkry as by Greene. Skuld beteken veel meer as ’n kriminele oortreding

... wat strafbaar is volgens mensgemaakte wette. Dit verbind sensualiteit met ’n verlange na askese, sondebeseft met hedonisme. Dit beklemtoon die mens se vreemdelingskap op aarde deur die protagonis as ’n reisiger in ’n vreemde en raaiselagtige omgewing te plaas.

Ten spyte van *Die ryk van die rawe* se oënskynlike aansluiting by sestigerwerke vol eksistensiële kwelvrae, staan dit stewig geanker in die eietydse problematiek en beeld hierdie roman in wese die dilemma uit van die eietydse Suid-Afrikaanse jeug: vol (onpersoonlike, metafisiese) skuld met min idealisme, staan hul besluitloos oor hul eie lewensreis en -rigting. Vastighede gaan verlore, die werklikheid word gemedieer deur reproduksies en raak moeilik hanteerbaar. Dwelms, seks, films, enso-

voorts, raak toenemend 'n tydelike toevlugsoord. Fouché se debuut staan terugskouend in dieselfde filosofiese grond, maar – soos oorvloedig blyk uit die talle resensies en besprekings – dalk selfs op sterker literêre bene as Brink en Leroux se vroeë romans. En dit is geen geringe prestasie nie.

Bibliografie

- Blackmore, Tim. 1993. Blind daring: Vision and re-vision of Sophocles' *Oedipus Tyrannus* in Frank Miller's *Daredevil: Born Again*. *Journal of Popular Culture*, 27(3):135-162.
- Botha, Elize. 1996. Jaco Fouché 'n sterk ontluikende talent. *Beeld*: 8, Aug. 19.
- Brink, André P. 1967. *Aspekte van die nuwe prosa*. Pretoria/Kaapstad : Academica.
- Bruggeman, Lora. 1997. "Zap! Whoosh! Kerplow!". Build high-quality graphic novel collections with impact. *School Library Journal*: 22-27, Jan.
- Cage, Mary Christal. 1993. The post-baby boomers arrive on campus. *The Chronicle of Higher Education*: A27/ 28.
- Coupland, Douglas. 1991. *Generation X*. London : Abacus.
- Degenaar, J.J. 1992. Eksistensialisme in die literatuur. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM Literêr. p. 91-93.
- Ferguson, Francis. 1972. *Oedipus Rex: the tragic rhythm of action*. In: Lodge, David (ed.) *Twentieth century literary criticism*. London : Longman. p. 401-420.
- Fouché, Jaco. 1996. *Die ryk van die rawe*. Kaapstad : Quiellery.
- Glorie, Ingrid. 1996. Kultus-boek vir nuwe generasie. *Insig*: 36, Julie.
- Grossvogel, D.I. 1979. *Mystery and its fictions: from Oedipus to Agatha Christie*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Hambidge, Joan. 1995. *Postmodernisme*. Pretoria : Van der Walt.
- Hattingh, Marion. 1996. 'n Vernuftige debuut met speurverhaal. *Die Burger*: 8, Junie 26.
- Hutcheon, Linda. 1988. *Metafiction: A poetics of postmodernism*. London/New York : Routledge.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the great divide: Modernism, mass culture and postmodernism*. Basingstoke : Macmillan.
- Jameson, F. 1983. Postmodernism and consumer society. In: Foster, H. (ed.) *Post-modern culture*. London : Pluto.
- Koch, Jerzy. 2002. *Outsider onder de zijnen: Vorm van vervreemding in de Afrikaanse roman*. Ongepubliseerde habilitasie-proefskrif. Wroclav.
- Koseluk, Chris. 1991. Comic book antihero. *American Film Institute*, 16(2):11, Feb.
- Levin, Harry. 1966. What was modernism? In: *Refractions: Essays on comparative literature*. New York : Oxford University Press. p. 271-295.
- Lodge, David (ed.) 1972. *Twentieth century literary criticism*. London: Longman.
- Ludwig, Robert A. 1995. Twenty somethings: Struggling to find a meaning. *The Catholic World*, 238(1427):196-203, September/October.
- Maatje, Frank C. 1977. *Literatuurwetenskap. Grondslagen van een theorie van het literaire werk*. Utrecht : Bohn, Scheltema & Holkema.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. New York/London : Methuen.
- Morgan, N. 1997. 'n Reiservaring wat die leser net verryk kan laat. *Die Volksblad*: 8, April 21.
- Pieterse, H. 1996. 'n Dokument vir Generasie X. *De Kat*, 12(7):98-99.
- Pretorius, R. 1992. Satire. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM Literêr. p. 464-465.

- Retief, Hanlie. 2001. Afrikaans se Tarantino's? Jong skrywers is nog in weegskaal. *Rapport*: 15, Oktober 14.
- Rossouw, Christél. 1996. *Die ondermyningstrategieë in Kroniek uit die doofpot deur John Miles*. Bloemfontein : Universiteit van die Oranje-Vrystaat. (M.A.-verhandeling.)
- Sacks, P. 1999. *Generation X goes to college: An eye-opening account of teaching in postmodern America*. Chicago, Illinois : Open Court.
- Sayers, Dorothy L. 1971. Inleiding tot *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine*. Harmondsworth : Penguin Books, Watson & Viney.
- Seyffert, M.C.A. 1992. Reisverhaal. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM Literêr. p. 421-423.
- Stepp, Carl Sessions. 1996. The X Factor. *American Journalism Review*, 18(9):35-37, Nov.
- Upton, Julia. 1995. A generation of refugees. *The Catholic World*, 238(1427):204-205, Sept./Oct.
- Van Alphen, Ernst. 1988. Naar een teorie van het postmodernisme, over de postmoderne postmodernisme. *Forum der Letteren*, 30(1):21-37
- Van Alphen, E. 1990 The narrative of perception and the perception of narrative. *Poetics Today*, 11(3):483-509, Fall.
- Van Alphen, E. 1992. *Francis Bacon and the loss of self*. London : Reaktion.
- Van Coller, H.P. 1997. Resensie van *Paartjie by Jakes*. *Insig*: 31, Okt.
- Van Coller, H.P. 1999. Kultuurpessimisme in *Die mugu* (Etienne Leroux) en *Die ryk van die rawe* (Jaco Fouché). *Stilet*, 11(2):38-53.
- Van Gorp, H. 1978. *Inleiding tot de picareske verhaalkunst of de wederwaardigheden van een anti-genre*. Groningen : Wolters-Noordhoff.
- Viljoen, Louise. 1996. *Die ryk van die rawe*. In: *Skrywers en boeke*, 3 November.
- Wilson, Colin. 1971. *The Outsider*. London : Pan.

Kernbegrippe:

eksistensialisme
Fouché, Jaco – *Ryk van die rawe*
Generasie X
intertekstualiteit
strokiesprente

Key concepts:

comics
existentialism
Fouché, Jaco – *Ryk van die rawe*
Generation X
intertextualism

