Mardelene Grobbelaar &
Henriette Roos

'n Interpretasie van Karel Schoeman se roman 'n Ander land binne die raamwerk van die laat negentiende- eeuse estetisistiese en dekadente literêre tradisie¹

Abstract

The first motivation for reading Karel Schoeman's novel 'n Ander land within the framework of late nineteenth century Western European decadent literature is the strong resemblance between Schoeman's character Versluis and Des Esseintes, main character of the so-called Bible of Decadence, namely Joris-Karl Huysmans' A Rebours (1884). Schoeman's cultivated narrative style, his use of archaic Dutch and French words and the fact that this novel has 'no story', confirm the affinity of 'n Ander land with the decadent literary tradition as established by Huysmans' plotless novel.

The ultimate vision communicated in 'n Ander land is that death, like the landscape of Africa, is infinitely empty. The journey of the dying Versluis to Bloemfontein with its emphasis on intense heat and desolation and its affinities with Dante's Divina Commedia can be seen as a symbolic descent into hell, with the suggestion that Versluis will never reach paradise.

1. Inleidend

Die hernieuwe belangstelling in die *fin de siècle*-literatuur wat uit die verskyning van talle boeke, artikels en uit enkele referate hier en in Europa blyk, plaas die fokus onder andere op die literêre fenomene *estetisisme* en *dekadensie*. Die estetisisme word gewoonlik omskryf as 'n negentiende-eeuse literêre stroming waarin die credo *l'art pour l'art* 'n bepalende rol gespeel het. Ook die dekadensie kan 'n mens kategoriseer as 'n literêre stroming wat sy bloei in 1884 in Frankryk bereik het, met uitlopers in die letterkunde van menige lande tot vandag toe, en ook in die Afrikaanse letterkunde. In bogenoemde konteks dui die terme *dekadensie* en *estetisisme* dus op 'n bepaalde lewenshouding en kunsbeskouing in die literatuur, 'n literêre tendens wat, soos Marquèze-Pouey (Van Halsema, 1987: 13) dit stel, 'n "stijl van denken en kunst" is.

¹ Hierdie artikel is gebaseer op 'n gedeelte van 'n doktorsale proefskrif *Die "bose" skoonheid. Verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa met toespitsing op die werk van Hennie Aucamp* wat in November 1991 onder leiding van prof. H.M. Roos aan die Universiteit van Suid-Afrika voltooi is. Geldelike bystand gelewer deur die Instituut vir Navorsingsontwikkeling van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing word hiermee erken.

De Deugd (1977) onderskei vyf hoofkenmerke wat vir hom tipies van die estetisisties-dekadente literatuur is:

- * Die oortuiging dat skoonheid die essensie van kuns is.
- * 'n Sterk klem op vormgewing.
- * Sensitivisme.
- * Voorkeur vir 'n bepaalde tematiek, wat motiewe soos die eksotisme, vampirisme, sadisme, masochisme, flaggelantisme, homoseksualiteit en biseksualiteit, en karakteristieke soos die *femme fatale* en psigopatologiese figure insluit.
- * Die oortuiging dat kuns soewerein is ten opsigte van die lewe en 'n gevolglike estetisering van aspekte van die lewe wat vroeër nie met skoonheid geassosieer is nie, soos die siening van skoonheid in pyn, wreedheid en die dood.

Volgens De Deugd (1977:45) lê die oorgang van estetisme na die "immediate realm of Decadence proper" dan veral vanaf die vierde punt, naamlik die eiesoortige dekadente tematiek, maar hy beklemtoon die feit dat so 'n onderskeid slegs by benadering as gids op bestaande werke toegepas kan word. Dit is dan ook in hierdie relatiewe sin dat De Deugd se onderskeiding van die begrippe *estetisme* en *dekadensie* as norm aanvaar word.

2. Karel Schoeman as dekadente outeur

Deur die assosiasie van Schoeman se prosa met ouer Afrikaanse skrywers soos J. van Melle en C.M. van den Heever (Kannemeyer, 1983: 542), is 'n moontlike aansluiting by 'n Wes-Europese estetisistiese en dekadente tradisie reeds in die vooruitsig gestel, aangesien die laasgenoemde twee skrywers deur hedendaagse kritici met verwante negentiende-eeuse literêre strominge soos die Symbolisme en die Romantiek onderskeidelik geassosieer is (Roos, 1990:29-31; Botha, 1983:6, 8). Die veelsydigheid wat Schoeman as outeur deur sy verkenning van verskeie literêre genres en dokumentêre geskifte openbaar, stel die moontlikheid daar dat hy hom ook op die terrein van die dekadente prosa sou waag. 'n Kritiese ondersoek het dan ook aan die lig gebring dat Schoeman inderdaad met romans soos *'n Ander land* (1984) en *Afskeid en vertrek* (1990), asook met 'n kortverhaal soos "Die hotel"(1973) by 'n estetisistiese en dekadente tradisie aansluit.

Volgens Renders (1987:21) het Schoeman met *'n Ander land* sy ideaal van die 'Groot Afrikaanse Roman' self verwesenlik. Deur dié werk te plaas binne die raamwerk van 'n tradisie daargestel deur die laat negentiende-eeuse Wes-Europese estetisistiese en dekadente outeurs, word in hierdie artikel gepoog om 'n bydrae te lewer om nog 'n faset van hierdie veelgepreste roman te openbaar.

3. Aansluiting by die laat negentiende-eeuse dekadente literatuur

'n Eerste aanduiding dat *'n Ander land* as 'n dekadente teks gelees kan word, is die eksplisiete koppeling van dié Schoeman-roman met die werke van skrywers soos Thomas Mann (Bertyn, 1984:2; Van Zyl, 1985a:122, 1985b:9) en Louis Couperus (Brink, 1984:16), wat albei as eksponente van die dekadente literatuur beskou word. Dit is verder uiters relevant dat die romangebeure in die laat negentiende eeu gesitueer is; 'n era toe die

dekadente literatuur sy hoogbloei bereik het. Boonop is daar 'n onmiskenbare ooreenkomst tussen die hoofkarakter, Versluis, en die bekende dekadente karakter Des Esseintes, die hooffiguur in Joris-Karl Huysmans se roman *A Rebours* wat onder meer as die Bybel van die dekadensie beskou word (Vandevoorde, 1989:151) en wat presies 'n honderd jaar voor Schoeman se roman verskyn het, naamlik in 1884. Die konsekwente gebruik van die familienaam met verwysing na albei karakters in die onderskeie romans, skakel waarskynlik met hul elitisme en 'n gepaardgaande afkeer van familiariteit. Soos Des Esseintes, is Versluis die laaste afstammeling van sy geslag. Sy enigste oorlewende familieled is 'n paar bejaarde tantes in Nederland met wie hy boonop geen sinvolle kontak het nie. Hy skryf wel vir hulle, maar hy besef dat al sou hy die woorde vind om sy ervaring van Afrika aan hulle oor te dra, sou die tantes slegs met onbegrip of met ligte ontsteltenis daarop reageer; dus stuur hy die briewe net so onvoltooid aan hulle (Schoeman, 1984:70). Soos Des Esseintes (wat hom in sy huis in Fontenay-aux-Roses teruggetrek het), het Versluis dus reeds in Nederland 'n geïsoleerde bestaan gevoer en kenmerk steriliteit sy lewenswyse.

'n Verdere opvallende verwantskap tussen Versluis en Des Esseintes is die feit dat albei 'n toenemende fisiese aftakeling toon wat verband hou met die hitte en wat gepaard gaan met oormatige gesweet. In die Schoeman-roman is daar talle sodanige verwysings na die ondraaglike hitte (Schoeman, 1984:5, 13, 27 e.v.) en beskrywings waar Versluis sweet (Schoeman, 1984:29, 55, 94 e.v.). Waar Des Esseintes, soos talle ander negentiende-eeuse dekadente skrywers en karakters, aan 'n sensusiekte ly, is Versluis 'n slagoffer van toring, wat volgens Susan Sontag in haar studie *Illness as Metaphor* as dié metafoor vir siekte in die letterkunde van die negentiende eeu beskryf word (Aucamp, 1990:211). By sowel Des Esseintes as Versluis is die uitwerking van die opiumpreparaat laudanum as slaapmiddel nie meer doeltreffend nie. Selfs nadat hy van dié pynstillende medisyne gedrink het, is Versluis se slaap "onrustig, vol denkbeeldige geluide, denkbeeldige mense by die deur van sy kamer, en 'n vreemde geruis en geritsel rondom sy bed" (Schoeman, 1984:46). Des Esseintes weer besef "it was useless for him to have recourse to laudanum; instead of acting as a sedative, that drug only irritated his nerves and robbed him of sleep" (Huysmans, 1969:160).

Versluis se voortdurende moegheid, sy letargie, kan deels toegeskryf word aan sy fisiese swakheid, maar daar is by hom ook tekens van 'n geestelike traagheid en 'n tipiese dekadente *ennui* (bv. op p. 78, waar beskryf word hoe hy "onrustig, ongeduldig en verveeld" opstaan). Tydens 'n gesprek met Adèle Scheffler is dit "met byna bomenslike inspanning" dat hy daarin slaag "om sy traagheid, sy moegheid, sy uitputting te oorwin; soos 'n swemmer wat uit die diepte terugkeer, bars hy deur die watervlak en staan op, hygend van die moeite" (Schoeman, 1984:147). Namate sy siekte vererger, word dit vir hom al hoe moeiliker om dié gevoel van lusteloosheid en uitputting te onderdruk: "'n Traagheid en afmatting wat hy nie kan afskud nie, het van hom besit geneem ... Om alleen te wees, is vir hom genoeg: om te lees of sommer net te sit ... Hy is te moeg vir die wandeling en die geselskap" (Schoeman, 1984:248). Hierdie beskrywing pas volkome in by Van Buuren (1982:85) se tipering van die dekadente karakter: "... in het algemeen is de decadente held een dégeneré, wiens psychische en fysieke toestand dermate broos is dat hij het contact met het normale bestaan mijdt ...".

4. Fundamentele enkelingskap en apatie

Versluis se gebrek aan belangstelling en energie hou ook verband met sy fundamentele enkelingskap. Hy stel dit reeds tydens sy eerste ontmoeting met August Scheffler duidelik dat hy daaraan gewoond is om alleen te wees en geen probleme daarmee ondervind nie; trouens, hy verkies dit om alleen gelaat te word (Schoeman, 1984:21, 27). Wanneer hy wel sy sosiale verpligtings teenoor die gemeenskap moet nakom, "onderneem (hy) dit alles onwillig en, meer nog, teësinning" (Schoeman, 1984:159). Na sy floute toon hy 'n merkwaardige apatie teenoor die talle blyke van belangstelling, briefies, vrugte en goeie wense, "*dit raak hom nie*, en die mense is vir hom almal net só vreemd soos die tantes, die Van Meerdervoorts en De Bruïne vir hom geword het waar hy hulle aan die ander kant van die wêreld agtergelaat het" (Schoeman, 1984:182; my kursivering). Nietemin ervaar Versluis enkele oomblikke van verlatenheid en droefheid by die aanskoue van ander gesinne se vreugdevolle samesyn (Schoeman, 1984:114, 126), en dienooreenkomstig stem die intieme saamwees met Scheffler tydens die rit na Brandkop hom opgewonde.

Hy lewe was beskut, sy alleenheid ten alle tye beveilig en versigtig beskerm deur die dienste van andere, en by die besef van wat nou gebeur, voel hy 'n onverwagte duielsing, 'n opwindung byna, asof deure ... voor hom oopgaan (Schoeman, 1984:212).

Merendeels toon Versluis egter 'n onwilligheid om by sy medemens betrokke te raak. As Scheffler met hom oor sy lewe en ideale praat, wonder Versluis waarom die jong man dit nodig vind om al hierdie "ongevraagde inligting" te verstrek (Schoeman, 1984:24). Veral wanneer sy hulp fisies benodig word, tree Versluis deur sy onbetrokkenheid amper onmenslik op. 'n Eerste aanduiding van sy inhumaniteit blyk uit sy reaksie op die sterwende vrou in die hotelkamer langs hom. Die geluide en aanhoudende gehoes in die kamer "ontstem" hom wel (Schoeman, 1984:45), maar alleenlik omdat dit sy rus verstoort en hom aan sy eie siekte herinner. Alhoewel hy in die nag besef dat iemand die vrou behoort te help, doen hy niks daaromtrent nie. Wanneer die dokter die siek vrou die volgende oggend besoek, "skenk (hy) geen aandag daaraan nie ... van verdere gebeure in die naburige vertrek het hy hom reeds losgemaak" (Schoeman, 1984:48). Die gevoel van selftevredenheid wat gepaard gaan met sy doelbewuste distansiering, dra daartoe by om Versluis binne die register van dekadente karakters te plaas. So toon die volgende beskrywing: "Ook die verdere ontwikkelinge in die kamer langs syne is vir hom van geen belang nie, *dink hy met 'n sekere genoegdoening by homself*" (Schoeman, 1984:53; my kursivering) byvoorbeeld 'n opvallende ooreenkoms met die onderstaande weergawe van die gedagtes van D'Albert, hoofkarakter in Gautier se dekadente roman *Mademoiselle de Maupin*:

I would look with coolness on the most atrocious sights, and there is something in the sufferings and misfortunes of humanity which is not displeasing to me ... Nothing touches me, nothing moves me (Gautier, sj.:122).

Afkeer en apatie kenmerk ook sy gesindheid teenoor sy landgenoot, Gelmers. Aan die Hirsche se tafel is Versluis byvoorbeeld "onaangenaam bewus van die jong man se skouer wat teen syne skuur", en hy trek vinnig terug as Gelmers se hand toevallig aan syne raak (Schoeman, 1984:108, 110). Hierdie onnatuurlike weersin in fisiese kontak is 'n karaktertrek wat ook in Versluis se omgang met ander karakters te voorskyn kom. As dr. Krause

hom aanraak en hy die sterk, harige klein hand op sy mou sien, hoop Versluis dat hy sy afkeer nie laat merk nie. Die assosiasie met siekte en dood is één rede vir Versluis se negatiewe gevoelens teenoor Gelmers en die geneeshere – deur hulle te ontwyk, negeer hy as 't ware sy eie siekte en naderende dood. Sy onwilligheid om die siek Gelmers in die openbaar behulpsaam te wees, kan in 'n groot mate toegeskryf word aan Versluis se elitêre bewussyn en die feit dat hy sy waardigheid ten alle koste wil behou. "Hulle kan tog nie só deur die dorp strompel nie, hy met hierdie wasbleek man wat hy deur die strate stut, as algemene spektakel vir winkelende huisvroue en bediendes" (Schoeman, 1984:234). Selfs nadat hy verneem het dat Gelmers by die put inmekaargesak het, verontskuldig hy sy gebrek aan optrede deur die gedagte:

Wat sou hy self méér kon gedoen het as hy vanoggend saamgestap het, behalwe om hom miskien te vang toe hy bly staan en wankel, steierend met die liggaam van die bewustelose jong man in sy arms, tot algemene leedvermaak van die bediendes by die put? (Schoeman, 1984:239).

5. Die artifiële perspektief op die werklikheid

In die lig van hierdie beskrywing is dit uiters ironies dat Gelmers tydens 'n vrywillige nagwaak in Versluis se arms sterf. Méér ironies nog is die feit dat Versluis, ten spyte van die feit dat hy pas voor Gelmers se dood "opnuut onaangenaam bewus (is) van die reuk van siekte en sweet en bloed, die geur van die dood" (Schoeman, 1984:297), tog 'n onwilligheid toon om die lyk, ongeag die bloederige skuim op die oop lippe, uit sy arms los te laat (Schoeman, 1984:297). Daar is 'n onmiskenbare dekadente aksent in die beskrywing waar Versluis sy spieëlbeeld met die lewelose liggaam soos 'n geliefde in sy arms gekoester, dophou: "Lank kyk hy na daardie spieëlbeeld *sonder om die werklikheid daarvan te besef, soos 'n verre beeld wat deur die omraming van 'n venster gesien word*" (Schoeman, 1984:298; my kursivering). In hierdie stadium is daar nog geen sprake van insig in die aard van die dood nie. Trouens, Versluis se ervaring van die dood is hier in ooreenstemming met die wyse waarop hy Afrika beleef: "Die werklikheid van die land word ontwerklik deur daarvan landskappe, panoramas, tydlose prente te maak, dikwels omraam deur vensters of deure of die stoep waardeur of waarvandaan dit waargeneem word" (Venter, 1985:6). Hierdie perspektief op 'n afgebakende realiteit is tipies van die dekadente karakter se siening van die lewe in terme van die artifiële, die kuns. In aansluiting hierby is dit dan ook veelbetekenend dat, wanneer Versluis wel na die gestorwe Gelmers kyk, die oorledene se gesig vir hom soos 'n "leë spieël" lyk.

Die artifiële perspektief op die werklikheid vind ook neerslag in beskrywings waar bepaalde karakters in 'n deurkosyn staan (Schoeman, 1984:7, 62, 170 e.v.). "Dit is byna asof hulle in die rame waarin hulle staan, vasgevang is en nie deur 'n onsigbare grens na Versluis kan breek nie" (Venter, 1990:90). Deur die karakters tydens sodanige waarneming as 't ware tot kunsmatige, eendimensionele objekte te 'stol', ontnem Versluis hulle van hul individualiteit en menslikheid. Soos Renders (1987:24) tereg aantoon, word hulle rolspelers in Versluis se gefiksionaliseerde bestaan:

De personages zijn als de gestalten uit een middeleeuws zinnenspel; ze zijn vlak, statisch en treden stereotiep op. Hun eendimensionaliteit belicht hun functie als 'rol': zij krijgen geen zelfstandigheid maar hebben slechts bestaansrecht binnen de ervaringshorizon van Versluis.

Die (tipies dekadente) opvatting van die lewe as 'n toneelstuk waardeur Versluis hom teen 'n onaanvaarbare en selfs beangstigende realiteit probeer beveilig, vind onder andere 'n

neerslag in sy perspektief op die pasgetroude Helmond-egpaar: "... dan word daar vir die waarderende gehoor klein toneeltjies van huweliksgeluk opgevoer, en groot speelsheid word aan die dag gelê waaroor die aanwesiges vertederd glimlag" (Schoeman, 1984:154). En as hy vir die eerste keer die gebrekkige Adèle se "afstootlike" en "groteske beweging" sien, voel Versluis "iemand kon tog wel die goeie smaak gehad het om hom hierdie *ongevraagde vertoning* te bespaar" (Schoeman, 1984:85; my kursivering).

Deur die lees van boeke kan Versluis van die werklikheid na 'n fiktiewe wêreld vlug. Trouens, dit is slegs deur middel van die literatuur dat hy bekend raak met sekere emosies. Waar hy in die werklikheid wegstrem van aanduidings van siekte, dood en selfs van liefde, put hy troos uit Dido se lyding en haar dood soos beskryf in *Aeneïs*: "Alles is goed, dink hy by homself, gerusgestel; want daar kom tog altyd tye wanneer die angste en die onsekerheid bedaar" (Schoeman, 1984:240). In so 'n mate het kuns 'n riglyn in sy lewe geword dat 'n gedig uit Afrika as motivering vir sy reis na Bloemfontein gedien het.

6. 'n Negatiewe gesindheid jeens vroue

Tereg wys Renders (1987:27) daarop dat daar in so 'n afgeskermd bestaan geen plek is vir sinnelike nie. As Helmond sy vrou met "kille, berekenende wellus aan(kyk)", ontstel dit Versluis, want "hy wil nie van hierdie dinge weet nie, hy wil hulle nie op hierdie wyse aan hom opgedring hê nie" (Schoeman, 1984:151-152). Hy beskou die seksdaad selfs as smerig, soos blyk uit sy siening dat dit "net soos die verwydering van *onwelriekende vuil linne of die lediging van kamerpotte en slopenners* deur die bediendes, ... in die geheim (moet) geskied" (Schoeman, 1984:154; my kursivering)! Hierdie negatiewe opvatting van die seksuele houe waarskynlik verband met Versluis se opvallende teësin in vroue – 'n eienskap waardeur hy aansluit by 'n hele groep negentiende-eeuse, sowel as hedendaagse dekadente outeurs en karakters. As Helmond se bruid Versluis op haar troudag onverwags soen, vind hy dit onaangenaam en is hy hiperbewus van die oorweldigende geur van haar parfuum, sodat hy vinnig retireer (Schoeman, 1984:130). Hy voel selfs bedreig deur die vroue waar hy op pad na die onthaal in die hoek van die koets vasgedruk sit, "verswelg onder die plooi en voue van hulle rokke en bedreig deur polvyne, parasolle en hoedspelde" (Schoeman, 1984:129). In aansluiting hierby is dit veelbetekend dat mevrou Van der Vliet die kerk instap "met haar toegevoege sambreel soos 'n swaard, soos 'n septer voor haar" (Schoeman, 1984:129). Daar word dan ook telkens in die roman klem gelê op die feit dat sy die beheer oor Versluis se lewe hervat (bv. op p. 93). As sy sy bedbedekking na sy floute regtrek, sien Versluis, half benewel deur die slaapmiddel wat die dokter hom gegee het, "hoe daardie klein, vaardige hande met dieselfde deeglikheid, dieselfde ongejaagdheid ook al die lyke uitlê wat sy by verskeie geleenthede reeds vir hom opgenoem het" (Schoeman, 1984:180). Namate sy siekte vererger, kry hy die indruk dat sy haar "op 'n nuwe feestelike voorberei en haar inspan om vir die groot dag gereed te wees wanneer dit aanbreek" (Schoeman, 1984:306). Dit was dan ook inderdaad "met sigbare welbehag" dat sy vroeër op gevoellose wyse van die vreemde Skotse meisie se dood gepraat het (Schoeman, 1984:91-92). Hierdie negatiewe siening van mevrou Van der Vliet as 'n soort *femme fatale* plaas haar in 'n bekende dekadente register. In aansluiting by die dekadente tradisie waarin die artistieke 'n prominente rol speel, is dit verder opvallend dat sy in meer as een geval met 'n gesnede beeld vergelyk word (Schoeman, 1984:56, 115).

7. Die verestetiseerde bestaan van die aristokratiese *dandy*

Venter (1990:87) wys daarop dat Versluis se afkeer van openbare ontlastings (Schoeman, 1984:127) of die sensualiteit van die Helmonds (Schoeman, 1984:154), of selfs die feit dat die mense se kletspraatjies hom vermoei of verveel, nog geen rede is om te konstateer dat hy 'n weersin in die lewe het nie. "Inteendeel, daar is genoeg tekstuele bewyse dat Versluis wil lewe", skryf Venter (1990:87). Versluis wil lewe ... maar dan op sy eie voorwaardes, wat hom beperk tot 'n afgesonderde, aristokratiese kunstenaarsbestaan toegewy aan lees, goeie musiek en 'n oordrewe klem op die uiterlike. Marianne de Jong (1988:176) se verwysing na "estetiese enkelingskap" as middel waarmee Versluis se subjektiwiteit as sodanig uitgebeeld word, is hier ter sprake. Dit is inderdaad so dat "zijn duur toiletgerief (p. 11, 31), zijn keurig verzorgde pakken, de bekommernis om zijn uiterlijke voorkomt en zijn wandelstok zijn evenveel aanduidingen van zijn bourgeois afkomst" (Renders, 1987:24), maar méér nog is dit 'n aanduiding van sy affiniteit met die negentiende-eeuse Wes-Europese en Britse dekadente era. Vir hierdie aristokratiese *dandy* met sy geparfumeerde sakdoeke (Schoeman, 1984:50) is 'n bestaan wat ruimte laat vir menslike 'swakhede' ondenkbaar, en is die soort lewe wat hy as ideaal koester, artfisieel en uiteraard dekadent. In Versluis se verestetiseerde bestaan is daar geen plek vir 'stylloosheid' en afsigtelikheid nie en sy beoordeling van persone berus primêr op hul fisiese voorkoms. Sy minagting vir Gelmers spruit byvoorbeeld uit die gevolgtrekking dat dié jong man met sy enkele pak klere, wat boonop die "verkeerde kleur" en 'n té opsigtige ruitpatroon het, en sy stewels wat "te lig" is "uit die laer burglary" afkomstig is (Schoeman, 1984:140- 141). Wanneer die Engelse onderwyseres met groot belangstelling na sy welstand verneem, toon Versluis weer sy gebrek aan empatie deurdat hy slegs bewus is van haar "onvleiende geel rok" en as hy wonder: "Het die vrou dan heeltemal geen smaak nie?" (Schoeman, 1984:236). Tydens 'n besoek aan Scheffler is dié pastoor se esteties onaanvaarbare voorkoms en die "Spartaanse vertrek" in sy huis vir Versluis so steurend dat hy daarvan wil wegvlug:

... weer word Versluis bewus van die skoene met hul dik, omkrullende sole, die verslete baadjie, en die sleg gesnyde hare ... Die wit mansjette van sy hemp het langs die rande begin skif, merk hy, en daar is inkvlekke op sy vingers. Hy moet hier wegkom, dink Versluis (Schoeman, 1984:51).

8. 'n Tog na die onderwêreld

Soos Renders aantoon, staan 'n *Ander land* in sy geheel in die teken van die doodsproblematiek. Teenoor die perverse doodsverlange wat in die Romantiek hoogty gevier het, is daar by Schoeman se hoofkarakter 'n obsessionele en teennatuurlike ontkenning van die dood. Versluis se reis na Afrika was juis 'n poging om aan die dood te ontkom. Tog word hy tot insig in sy onvermydelike lot gedwing en is daar by hom 'n ontwikkeling "van ontkenning over bewustwording tot aanvaarding en oorgawe" (Renders, 1987:28).

Tydens sy kort verblyf in Bloemfontein kom Versluis telkens onder die indruk dat hy hier in "'n ander land ... 'n nuwe wêrelddeel" (Schoeman, 1984:31) is. Nogtans is daar ook momente wanneer hy tot sy verbasing besef dat Afrika nie werklik soveel van Europa verskil nie. Ook hier is daar 'n voortsetting van die Europese salonbestaan van die *bourgeoisie*, formele etes, literêre byeenkomste, 'n bal, 'n huweliksonthaal. Soos Hirsch dit stel, kan hierdie neiging toegeskryf word aan doelbewuste pogings om "Europa in stand (te hou) hier in die hart van Afrika" (Schoeman, 1984:12). Nietemin kry die "ander land" 'n

unieke betekenis binne die konteks van die roman deurdat Afrika "simbool word van de dood" en Versluis se reis "een tocht naar de onderwereld" (Renders, 1987:28). Deur die voortdurende klem op die felheid van die son en die ondraaglike hitte (bv. op p. 5), die verlatenheid en leegheid van die landskap (Schoeman, 1984:31) en die beskrywing van die aasvoël wat met uitgestrekte vleuels oor die "dooie" vlakte sweef (Schoeman, 1984:6), verkry die ruimte inderdaad 'n helse konnotasie. Daar word telkens klem gelê op die feit dat talle siekes en invalides na Bloemfontein kom (Schoeman, 1984:8, 25, 59, 61, 91, 108, 119), en volgens mevrou Hirsch se seun "kom (hulle) hier net om dood te gaan" (Schoeman, 1984:108). In aansluiting hierby is dit opmerklik dat Bloemfontein herhaaldelik as 'n "uitgestorwe dorp" (Schoeman, 1984:40, 64), en selfs deur mej. Pronk as "'n pure begraafplaas" (Schoeman, 1984:91) beskryf word. In die lig van hierdie eksplisiete beskrywings is dit ironies dat Versluis die doodsb bedreiging nie met die warm, droë land assosieer nie, maar wel met 'n soort sondvloed, en in ooreenstemming hiermee resoneer waterbeelde soos leimotiewe dwarsdeur die roman.

Die water styg, die vaal kilheid omring hom, die bedbedekking vang hom soos waterplante vas. 'n Skielike, onverklaarbare paniek gryp hom beet ... Hy wil lewe, dink hy met 'n laaste opswelling van energie, uitgeput soos 'n swemmer deur sy stryd met die golwe (Schoeman, 1984:13).

Vir Versluis is Bloemfontein inderdaad die ark wat hom veilig deur die vloedgolwe van die dood moet dra. In aansluiting by hierdie interpretasie is dit besonder veelseggend dat Hirsch vir Versluis blomme bring met die woorde: "... al lewe ons hier ook *aan die rand van die woestyn* - 'n pand, my vriend, soos *Noag se duif hom in die ark gebring het*" (Schoeman, 1984:17; my kursivering). Hierdie beeldspraak toon 'n merkwaardige ooreenkomst met die volgende sitaat uit *A Rebours*, waardeur die dekadente aard van 'n *Ander land* en die affiniteit tussen Versluis en Des Esseintes weer eens bevestig word:

Already he was dreaming of a refined Thebaid, a desert hermitage combined with modern comfort, an ark on dry land and nicely warmed, whither he could fly for refuge from the incessant deluge of human folly (Huysmans, 1969:6; my kursivering).

Die 'verfyning' en 'moderne gemak' sou Versluis weldra in die weelderige ruimte van mevrou Van der Vliet se huis vind, want met die eerste aanskouing van die glans van gevryfde vloere en die glimmende deurklopper, asook die geur van meubelwas weet hy: dít is die "heencome ... wat hy begeer" (Schoeman, 1984:55). Die beskrywing waar hy na die storm by mevrou Van der Vliet se huis aankom, is dan ook uiters relevant met betrekking tot die uitbouing van die water- en arkmotiewe:

Verblind deur die straling voor sy oë, deur die wye glans wat hom omring, sukkelend, strompelend, struikelend, bereik Versluis dan uiteindelik die huis waar mevrou Van der Vliet op die stoep staan *asof dít die dek van 'n ark* is waarvan sy uitruiep, om hom met 'n uitroep van verbasing te begroet waar hy soos 'n drenkeling uit die water en modder aan haar voete uitspoel (Schoeman, 1984:101; my kursivering).

Waar daar by Des Esseintes sprake is van profanasie, wat op 'n geloof in God se bestaan berus (soos onder andere blyk uit die stelling in *A Rebours* dat "sacrilege, which flows from the very existence of a religion, cannot be intentionally and effectively committed save by a believer"; Huysmans, 1969:149), maak Versluis geen geheim daarvan dat hy nie 'n Christen is nie, nóg aan enige kerk behoort, nóg in God glo (Schoeman, 1984:22, 123, 193). Sy nihilisme word tematies vergestalt deur die ineenstrengeling en progressie van die (tipies dekadente) motiewe van leegheid, die spieël en konnotasies van die hel. Dit is ironies dat

dit die jong pastoor Scheffler is wat daarop wys dat die leegheid op sigself 'n raamwerk vir die lewe van 'n ateiïs kan wees. Alhoewel hy daarvan oortuig is dat "'In ander lande is daar gode en geeste in die woude en strome, maar hiër is daar niemand nie ... Daar is maar net hierdie leë ruimte, hierdie stilte'" (Schoeman, 1984:225, 226), glo August Scheffler tog blykbaar, soos sy vader, dat God agter die leegheid is, want sy ideaal is "'Om afstand te doen van alles ... en met leë hande die leegte in te gaan ... om ... deel te word van hierdie land en sy stilte, om in God te lewe ...'" (Schoeman, 1984:227; my kursivering). Wanneer Versluis egter teenoor Adèle opmerk dat hy algaande darem bewus word van die feit dat daar 'iets' is wat agter die leegheid skuil, antwoord sy: "'Daar is niks daaragter nie, daar is net die leegheid. Dit is die leegheid self wat mooi is'" (Schoeman, 1984:268). Hierdie idealisering van leegheid as alternatief vir 'n 'vol' en godvrugtige lewe soos tradisioneel nagestreef word, is besonder onkonvensioneel en wek assosiasies met ander teennatuurlike opvattings soos uitgebeeld in die dekadente literatuur.

Versluis se ervaring van die leegheid van Afrika vind konkrete gestalte in die beelde van leë spieëlvlakke in die roman (Schoeman, 1984:58, 138, 139, 253). Waar die leë silwer vlakke aanvanklik vir hom 'n bedreiging inhou ("Leegheid vloei uit die silwervlak van die spieël en vul die kamer, styg geluidloos, sodat hy die kilheid daarvan ... voel, en oorweldig hom met 'n onverbiddelike vloed"; Schoeman, 1984:139), word dié leegheid vir hom 'n bron van vertroosting as hy na die dooie Gelmers in sy arms kyk - "die gesig so vredig en onverstoord soos 'n leë spieël" (Schoeman, 1984:298; my kursivering).

Verskeie literatore wys op ooreenkomste wat Versluis se reis met Dante se *Divina Commedia* toon (bv. Renders, 1987:28-30; Van Zyl, 1985a:123-124, 1985b:9). Net soos wat Vergilius Dante deur die hel en langs die louteringsberg begelei het, tree pastoor Scheffler en sy suster as Versluis se begeleiers deur dié onderwêreld op. Die konnotasie van die hel word in 'n *Anders land* veral geskep deur kumulatiewe beelde van ondraaglike hitte, vlieë en dood, asook deur die prominente rol wat Amien, die Maleise koetsier van die Hirsche wat "als een Charon de doden over de Styx, in casu de spruit, naar de onderwereld brengt" (Renders, 1987:28), speel. Amien word eksplisiet in die teks as "'n draer" (Schoeman, 1984:109) bestempel, 'n etiket wat op sy bonatuurlike magte en kennis van toorkuns sinspeel (Schoeman, 1984:233), maar wat ook letterlik as "draer by 'n begrafnis" geïnterpreteer kan word. Klankmatig wek Amien se naam assosiasies met *amen* (met die betekenisimplikasie van 'laat dit so wees'; 'slotwoord'; 'afgehandel', en by implikasie dus ook 'dood'), asook met *Damoen*, 'n woord wat fonies en semanties met die Engelse *demon* skakel en wat veral in 'Kleurlingtaal' die betekeniswaarde 'duiwel' het (Odendal, 1983). In aansluiting hierby is dit opvallend dat daar veral tydens Versluis se laaste reis herhaaldelik beklemtoon word dat Amien op die *bok* vir Versluis sit en wag. *Bok* beteken letterlik die "sitplek van die koetsier" (Odendal, 1983), maar het binne 'n religieuse verwysings-raamwerk ook konnotasies met die bose. (Die woord "bok" kom twee maal voor op p. 310, twee maal op p. 311, en weer op pp. 312 en 313.) Dit is ook veelbetekenend dat Amien *Brandkop* as bestemming vir Versluis se laaste reis kies en dat die dorp in "'n wasigheid van rook" gehul is tydens hulle vertrek (Schoeman, 1984:311). Die assosiasie van Amien met die bose word verder versterk deur verskeie aanduidings dat die swart mense hom vrees. Gedurende die storm verwilder die swart kneg Josef hom as hy Versluis wil help; hy verwys "met misprysing en selfs afsku" na die Maleise koetsier en waarsku Versluis teen hom (Schoeman, 1984:99). Ook mevrou Hirsch en Adèle wys op die vrees wat die swart mense vir hom koester omdat hy "toorgoed hanteer" (Schoeman, 1984:109, 233).

Renders (1987:30) se gevolgtrekking met verwysing na die tema van 'n *Ander land*, naamlik "de dood is de leegte die totaal inhoudsloos is. Er wordt geen religieuze interpretatie aan gegeven" kan gemotiveer word op grond van bepaalde ooreenkomste met Dante se werk. Dit is byvoorbeeld veelbetekenend dat Versluis Vergilius lees, terwyl die meer religieus georiënteerde pastoor Scheffler Dante verkies. In die *Divina Commedia* het Vergilius wel vir Dante teen die louteringsberg en deur die hel begelei, maar, soos Scheffler aantoon:

'By die ingang van die paradys kon selfs Vergilius nie verder gaan nie, hy moes as ongedoopte omdraai, en dit was Beatrice wat vir Dante verder geneem het. Net die genade is toereikend vir dáárdie hoogtes' (Schoeman, 1984:303; my kursivering).

In ooreenstemming met Vergilius, moes Versluis (soos onder andere gesuggereer deur die foniese ooreenkoms tussen hul name!) dus voor die ingang van die paradys omdraai, 'n interpretasie wat bevestig word deur die volgende beskrywing:

Regop sit Amien op die bok ... swygend besig om hom langs die leë wit pad voort te voer na 'n doel wat hulle nooit sal bereik nie. Lank voordat hulle by daardie verre heuwel aangekom het, sal dit weer tyd wees om om te draai en terug te keer (Schoeman, 1984:311; my kursivering).

Ia van Zyl (1985b:9) se siening dat Versluis deur Adèle as sy eie Beatrice die reddende genade leer ken en dat haar gedig "as 't ware sy toegangskaartjie tot die Paradys" is, kan ek nie onderskryf nie. Hierdie 'Beatrice' is immers gebreklik en ontken die bestaan van God en 'n Paradys as sy Versluis daarop wys dat daar *niks* agter die leegheid is nie (Schoeman, 1984:268). Versluis sal nie die paradys bereik nie. "De dood is, zoals het landschap van Afrika, oneindig leeg. Dit is de essentiële waarheid die 'n *Ander land* verwoordt" (Renders, 1987:30). Hierdie uitspraak bevestig nogmaals Schoeman se aansluiting by die laat negentiende-eeuse Wes-Europese en Britse dekadente tradisie waarin 'n amorele toon dikwels bepaalde literêre tekste tipeer (soos byvoorbeeld Oscar Wilde se bekende dekadente roman *The Picture of Dorian Gray*).

9. 'n Dekadente styl

Deur die uitsiglose visie wat Schoeman as abstrakte outeur kommunikeer, word 'n unieke bydrae tot die hedendaagse Afrikaanse dekadente prosa gelewer. Ook die aanwending van 'n "... 'gekultiveerde' vertelstyl ... om enersyds uitdrukking te gee aan Versluis se afstandelike, aristokratiese houding jeens die fiktiewe wêreld en andersyds om ook sy 'waardigheid' staande te hou" (Britz, 1984:10 en Venter, 1990:86), sluit aan by 'n negentiende-eeuse estetiese en dekadente literêre tradisie. Hierby kan die "poëtiserende neiging" wat in 'n sinsnede soos "... dor in die groot droogte" deur De Jong (1988:189) geïdentifiseer is, gevoeg word. Die gebruik van argaïese woorde soos *landauer*, *maïskoppe* en *sjaperones*, 'n Nederlands-gefundeerde uitdrukking soos "winkelende huisvroue", en Franse woorde soos *camaraderie* en *decolletage* is bekende verskynsels in die dekadente literatuur. Ia van Zyl (1985a:124) verwys selfs eksplisiet na "die half-preutse, effens *dekadente styl*" van 'n *Ander land* (my kursivering). Ten slotte plaas die voorkeur vir panoramiese vertelling in plaas van dramatisering, en die "gebeureloosheid" (Venter, 1990:97) van die roman hierdie Schoemanwerk in sy geheel binne 'n dekadente tradisie soos daargestel deur Huysmans se "plotless novel" *A Rebours*, waarin die enigste lineêre ontwikkeling die toenemende neurose en degenerasie van die hoofkarakter is. In hierdie verband skryf Renders: "n *Ander*

land is een roman zonder verhaal. De uiterlijke gebeurtenissen zijn tot een minimum beperkt" (Renders, 1987:22). Dat Schoeman daarin kon slaag om die leser met hierdie roman met sy "skynbaar vervelige, gebeurlose uiterlike" (Venter, 1985:6) vir 313 bladsye te boei, is nogmaals 'n bewys van sy statuur as skrywer.

Bronnelys

- Aucamp, Hennie 1990. *Wisselstroom*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Bertyn, L. I. 1984. In die wagkamer van die hiernamaals. *Beeld*: 2, Nov. 15.
- Botha, Elize 1983. *Verskyningsvorme van die Romantiek in die Afrikaanse prosa: D.F. Malherbe en daama*. D.F. Malherbe-gedenklesing no. 2 gelewer aan Die Universiteit van die Oranje-Vrystaat op 11 Mei 1983.
- Brink, André P. 1984. 'n *Ander land* (2). Hierdie mooiskryf bly maar lou. *Rapport*: 16, Nov. 25.
- Britz, E. C. 1984. 'n *Ander land*. Roman met 'n hoë literêre waarde. *Die Vaderland*: 10, Des. 3.
- De Deugd, C. 1977. Towards a Comparatist's Definition of 'Decadence'. In: Fokkema, D.W. et al. (ed.). *Comparative Poetics*. Poétique Comparative Vergleichende Poetik in Honour of Jan Kamerbeek Jr. Amsterdam : Rodopi. p. 33-50.
- De Jong, Marianne 1988. Representasie as tekstuele ideologie in 'n *Ander land* van Karel Schoeman: Lees as dissent. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 4(2):174-195, Junie.
- Gautier, Theophile s.j. (1835). *Mademoiselle de Maupin and One of Cleopatra's Nights*. New York : Modern Library.
- Grobbelaar, Mardelene 1991. *Die "bose" skoonheid. Verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa met toespising op die werk van Hennie Aucamp*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Unisa.
- Huysmans, J.K. 1969 (1884). *Against the Grain*. Translation of *A Rebours* with an introduction by Havelock Ellis. Revised edition. New York : Dover Publications.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur Band 2*. Pretoria : Academica.
- Odcndal, F.F. (red.). 1983. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Tweede uitgawe. Johannesburg : Perskor.
- Renders, Luc 1987. 'n *Ander land* of Karel Schoeman in de voetsporen van Dante. *Tydskrif vir Letterkunde*, XXV:21-31, Nov.
- Roos, Henriette 1990. Verskyningsvorme van die Simbolisme in die ouer Afrikaanse vertelkuns. *Literator*, 11(1):13-34, April.
- Schoeman, Karel 1973. Die hotel. *Izwi*, 2(10):36-41, Junie.
- Schoeman, Karel 1984. 'n *Ander land*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Schoeman, Karel 1990. *Afskeid en vertrek*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Van Buuren, Maarten 1982. Estheticisme. Aanzet tot een definitie van de 'fin-de-siècle' literatuur. *Forum der Letteren*, 23:81-96, Junie.
- Vandevoorde, Hans 1989. Het zieltoegen van een eeuw. Over decadentie en neo-decadentie. *Yang*, 25(3):151-161.
- Van Halsema, J.D.F. 1987. 'En dat doen ook wij': de wisselwerking tussen stemmingsdichters en naturalisten in de eerste jaren van de *Nieuwe Gids*. *Voortgang. Jaarboek voor de Neerlandistiek*, 8:3-38.
- Van Zyl, Ia 1985a. Karel Schoeman, 'n *Ander land*. *Tydskrif vir Letterkunde*, XXIII(2):122-124, Mei.
- Van Zyl, Ia 1985b. Dié roman plaas Schoeman beslis in ry van grotes. *Die Suidwester*: 9, Junie 21.
- Venter, E.L.J. 1990. Verteller en hoofpersoonasie in 'n *Ander land* van Karel Schoeman. *Stilet*, 11(1):83-97, Januarie.
- Venter, L.S. 1985. Roman sonder storie. *Die Volksblad*: 6, Januarie, 12.
- Wilde, Oscar 1974 (1891). *The Picture of Dorian Gray*. Edited edition. London : Oxford University Press.

Universiteit VISTA (Port Elizabeth)