

Mardelene Grobbelaar & Henriette Roos

***Afskeid en vertrek* as dekadente roman¹**

Abstract

*Most of the arguments advanced in negative critical reviews of Karel Schoeman's latest novel *Afskeid en vertrek* lose their validity if this novel is evaluated as a decadent text. Firstly, the vagueness regarding the apparently contemporary South African state of war depicted in this novel is in accordance with the decadent vision of the world, which is characterized by a fundamental rejection of reality. In *Afskeid en vertrek* the negation of an intolerable world takes the form of solipsism, acting and masquerade in an artificial and aestheticised existence, deviation from conventional heterosexual relationships and especially an escape in language. Secondly, critical remarks on the absence of a dynamic development of plot can be invalidated on the grounds that the static character of the novel and the use of images or "static portraits which interrupt the flow of narrative by halting visions" (Nalbantian, 1983:123) are typical stylistic traits of decadent literature.*

1. 'n Dekadente ontkenning van die aktualiteit

1.1 Ter inleiding

In vergelyking met 'n *Ander land* is Schoeman se nuutste roman, *Afskeid en vertrek* (1990), met sy fokus op 'n oorlogsgeteisterde Suid-Afrika verrassend aktueel, selfs gruwelik relevant. Die verwysing na leërvragmotors as "deel van die alledaagse werklikheid" (Schoeman, 1990:39), die toestroming van ontheemdes na die stede met 'n gepaardgaande plakkery en toename in straatgeweld,

¹ Hierdie artikel is gebaseer op 'n gedeelte van 'n doktorsale proefskrif *Die "bose" skoonheid. Verskyningsvorme van estetisme en dakadensie in die Afrikaanse prosa met toespitsing op die werk van Hennie Aucamp*. Geldelike bystand gelever deur die Instituut vir Navorsingsontwikkeling van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing word hiermee erken.

waarvan slegs die spore van bloed op die sypaadjies getuig, slagspreuke op mure en besoedeling wat die ophoping van straatvullis weens toenemende stakings deur munisipale werkers insluit, en die stygende getal mense wat die land verlaat, is alles bekende verskynsels in die hedendaagse Suid-Afrikaanse milieu.

Ten spyte van talle toespelings op die tydgenootlike Suid-Afrika is daar egter verskeie aanduidings dat *Afskeid en vertrek* nie primêr as 'betrokke literatuur' beoordeel (en veroordeel!) moet word nie. Die "vaagheid van die oorloggegewe" (Jansen, 1990:43) en die "verromantiseerde oorlogstablo's" (Olivier, 1990:5) is juis belangrike kodes tot 'n sinvolle interpretasie van hierdie roman, en dit wel binne die verwysingsraamwerk van die laat negentiende-eeuse dekadente literatuur. Baie van die kritiek wat op sowel tematiese as strukturele vlak téén *Afskeid en vertrek* uitgespreek is, kan dan ook weerlê word indien hierdie roman as 'n dekadente teks gelees word.

'n Eerste 'probleem' wat Kannemeyer (1990) byvoorbeeld in hierdie roman identifiseer, is die feit dat

... dié gegewe van 'n politieke bestel feitlik uitsluitlik opsommenderwyse en in vae, algemene terme aangebied word ... Terwyl die aksent in 'n *Ander land* in so 'n mate fokus op Versluis, 'n Nederlander wat om gesondheidsredes na Bloemfontein kom en wesenlik niks met die 19de-eeuse politieke woelinge in die twee republieke te make het nie, is Adriaan as Suid-Afrikaner en Afrikaanse digter en sentrale karakter nie sterk genoeg om die ontkenning van die aktualiteit te regverdig nie.

Tog is so 'n ontkenning van die aktualiteit volkome in ooreenstemming met Pierrot (1981:239) se beskrywing van die "decadent vision of the world. This vision ... was characterized by specific traits: *fundamental rejection of the world* and a reality regarded as intolerable by man in general and *the artist in particular*" (my kursivering). In 'n gesprek met Marisa erken Adriaan dat hy "nie te veel kontak met die werklikheid (kan) verduur nie", en dat hy tot dusver "alles nog net op 'n afstand belewe" het (Schoeman, 1990:66,68). Adriaan se waarneming van die plattelandse omgewing wanneer hy Dekker besoek, stempel hom inderdaad as 'n tipiese gedistansieerde dekadente *voyeur*: "Dit is 'n ander land ... dit is 'n ander wêreld, en van oor 'n afstand neem hy waar, *teësinnig* maar *gefas-sineerd*" (Schoeman, 1990:161; my kursivering). Dit is weer eens Pierrot (1981: 51) wat op hierdie kenmerkende tweespalt in die dekadente karakter wys, "one experiencing with great intensity, and even pain, all the impressions life has to offer, the other, lucid and disillusioned, coldly observing and judging them". Omdat Adriaan as sensitiewe kunstenaar die gruwelike werklikheid wat hy waarneem, verwerp, trek hy hom terug in 'n innerlike wêreld. Soos Marisa tereg aantoon, sal hy "aangaan met waarneem soos altyd, en in jou drome en gedagtes

en herinnerings lewe soos jy tot dusver gedoen het" (Schoeman, 1990:66). Merwe Scholtz (1991) se siening, naamlik dat

Die Kaapstad wat te voorskyn tree uit die digter Adriaan se belewenis daarvan in die eerste winter van die 'oorlog', ... wesenlik 'n projeksie (is) van die eie 'spleen', die eie melancholie op 'n stad wat volop 'objective correlatives', volop beeld-materiaal vir hierdie gemoedstoestand bied

lyk in die lig van hierdie interpretasie glad nie vergesog nie.

1.2 Gebrek aan *caritas*

Dit is nie net Adriaan wat die omringende werklikheid eenvoudig negeer nie. Ook Marisa is een van etlike karakters wat nie in die koerant of in die politiek belang stel nie (Schoeman, 1990:72); Adriaan het selfs "opgehou om na die radio te luister of na die televisie te kyk en blâai hoogstens nog deur die koerante" (Schoeman, 1990:111). Scholtz (1991) skryf: "Miskien is dit die angel in Schoeman se boek; dat daar onder hierdie spulletjie reisigers na nêrens nie een is wat werklik vir ander omgee nie. Daar is min mededoë, daar is geen *caritas* nie. Wel heelwat selfvertroeteling." Hierdie gebrek aan *caritas* word eksplisiet in die volgende beskrywing verwoord:

By die man wat in die straat lê, het ons verbygestap en ons voet gelig oor die uitgestrekte hand, ons oë het ons afgewend van die vrou met die bloed wat oor haar gesig loop, en ons het nie eers meer opgekyk nie wanneer die mense gevel word in hul vlug, uitgestrooi soos grashalms oor die aarde (Schoeman, 1990: 58).

Die geweld wat in *Afskeid en vertrek* uitgebeeld word, kry 'n des te gruweliker aanskyning deur die volgehoue ontkenning daarvan. Weer en weer klink die versekering op: "*Dit het nie gebeur nie, dit het nooit bestaan nie*:" die klere word weggebondel en verbrand en 'n emmer water word oor die plaveisel omgekeer om die laaste spore van uitwerpsel en bloed uit te wis" (Schoeman, 1990:113; my kursivering).

In opvolging van een van die kort, liriese passasies waarin die verlange na 'n verlore geliefde verwoord word, beskryf die ek-verteller hoe hy die aangesprokene se kop in die puin optel:

... toe het ek voor my op die grond jou kop gevind, met oopgesperde oë wat my aankyk en hare wat liggies wapper in die wind. So iets gebeur nie in die werklikheid nie, het ek gedink, mins van alle met my; maar ek kon die gewig daarvan voel toe ek dit optel en vashou, en voel hoe my hande klewerig raak van die bloed. So iets gebeur nie, het ek outomaties herhaal terwyl ek myself glimlaggend van op 'n afstand betrag waar ek bly staan het met daardie vreemde las in my hande, en analities tot die laaste oomblik het

ek in my gedagtes die koerantberigte, nuusfilms en literêre bronne nagegaan waaruit my herinnering en verbeelding hierdie vreemde ervaring gekonstrueer het (Schoeman, 1990:219).

Weer is hier geen sprake van persoonlike betrokkenheid by en ontnugtering deur die gruwelike manifestasie van geweld nie. Die beskrywing waar die verteller ongeërg verder stap met die kop "teen my bors gedruk, sonder om opspraak te verwek of selfs aandag te trek" en met die doel om 'n plek te vind waar hy dit sommer in los grond kan begrawe (Schoeman, 1990:219-220), toon 'n sterk affiniteit met een van die opvallendste motiewe in die dekadente literatuur, naamlik Salomé se reaksie op die onthoofding van Johannes. Ook die uitbeelding van die ek-verteller as 'n onbetrokke waarnemer – selfs van sy eie emosies – herinner aan negentiende-eeuse dekadente karakters soos Lord Henry in Wilde se *The Picture of Dorian Gray* (1891) en die held in Villiers l'Isle-Adam se *Axel* (1890). Soos Johnson (1969:20) dit stel: "Only by detachment can the aesthete 'appreciate' life as a spectator; he is the spectator even of his own emotions ... The aesthetic approach to life is thus contemplative, not active". Verder sluit die ek-verteller se ervaring van die gebeure as nabootsing van een of ander koerantberig, nuusfilm of literêre teks aan by die dekadente visie van die lewe in terme van die kuns, soos dit onder andere neerslag vind in daardie bekende dekadente outeur Oscar Wilde se uitspraak: "Life imitates Art" (Johnson, 1969: 80).

1.3 Rolspel en artifisialiteit

In die bostaande bespreking het dit reeds aan die lig gekom dat die hoofkarakter in *Afskeid en vertrek* deur subjektivisme en solipsisme, wat as een van die markantste elemente van 'n dekadente sensibiteit beskou word, van die onaanvaarbare realiteit ontsnap. Deur sy selfgesentreerdheid raak Adriaan soms so ingestel op homself dat hy intens bewus is van die stilte, en selfs van "die geruis van die bloed in die ore" (Schoeman, 1990:114). As Nico aan hom vra hoe hy só kan lewe, tussen sy huis en sy museum, antwoord Adriaan: "'Dis 'n gewoonte wat mens algaande aanleer; seker maar so iets soos 'n rol op die toneel'" (Schoeman, 1990:35; my kursivering). Hierdie doelbewuste rolspel is natuurlik volkome in ooreenstemming met die dekadente siening van die lewe as toneel. Daar word dan ook telkens klem gelê op die feit dat ook ander karakters in hierdie roman selfbewuste rolspelers is. Veral met verwysing na Nico is daar eksplisiete vermeldings van sy gekunsteldheid en "die parodie van 'n toneel-persoonlikheid wat hy gewoonlik die wêreld aanbied" (Schoeman, 1990:25). Wanneer 'n persoonlike gesprek met Adriaan deur 'n besoeker (Bernard) onderbreek word, is Adriaan bewus van Nico se momentele weifeling tussen "die geleentheid vir vertroulikheid, ontboeseming en 'n mate van selfdramatisering opgeweeg teen die moontlikheid van 'n groter gehoor" (Schoeman, 1990:224).

Deur die terugtrek in 'n artifiële bestaan kan die gruwels van die werklikheid ook besweer word, en ook in hierdie opsig word opvallend aangesluit by 'n dekadente tradisie. Soos Van Buuren (1982:85) aantoon, is artifiële die opvallendste tematische element in die negentiende-eeuse dekadente literatuur:

Alle belangrike skrywers van die decadentie hebben een eigenschap gemeen die Carter het pertinente kenmerk van het decadentisme noemt, namelijk de cultus van het artifiële, de verheffing van het kunstmatige boven het natuurlijke.

Marisa reduceer byvoorbeeld die verwoeste stad in haar verbeelding tot

'n bloot dekoratiewe patroon in die donker, sonder diepte of werklikheid ... want ek besef dat hierdie land en die lewens wat ons almal hier gelei het geen werklikheid meer besit nie, en dat daar waarlik niks oorgebly het nie behalwe 'n patroon van liggies teen die donker (Schoeman, 1990:67).

Ook vir Adriaan lyk "die vlak, verligte fasades van die geboue soos toneelskerm opgestel ... op 'n leë verhoog" (Schoeman, 1990:249). Dit is inderdaad 'n kunstmatige wêreld bevolk met 'n hele spektrum kunstenaarsfigure – digters, skrywers, letterkundiges, skilders, beeldhouers, toneelspelers, 'n joernalis – wat in *Afskeid en vertrek* uitgebeeld word. Die desperate vasklou aan 'n salonbestaan deur dié "groep kultuur- en pseudo-kultuurmense in die Kaap, en hul neurose oor die kwynende rol van die kunste in 'n land wat al hoe meer op bloot fisieke oorlewing ingestel raak" (Aucamp, 1990), het 'n sterk dekadente aksent. Teenoor die tekens van armoede en verval wat die stadsmilieu tipeer, is die hipergestileerde interieur van die hotel met sy spieëls, mariner en potpans, en die verestetiseerde binne-ruimtes van die woonstelle waarin sosiale bedrywighede onverpoos voortgesit word, des te opvallender. Kunstwerke word soos barrikades rondom dié 'uitverkore' elite opgestapel teen die bedreiging van die werklikheid. So is Sonia en George se huis byvoorbeeld "nie vir mense ontwerp of ingerig nie, maar vir die vertoning van skilderye, stukke beeldhouwerk op losstaande voetstukke, of tafels waarop kunsvoorwerpe uitgestal is" (Schoeman, 1990:10). Beelde en skilderye word selfs met lewe besiel en substitueer die mense wat doelbewus uit die selfgesentreerde bestaanswyses gesluit word. In hierdie verband is dit veral die beskrywing van die skildery van Dekker se oorlede vrou wat opval. Adriaan en Dekker betree die woonvertrek in laasgenoemde se huis "waar 'n jong vrou in wit hulle glimlaggend deur die halfglim tegemoetkom" (Schoeman, 1990:167). Eers later blyk dit dat hierdie dinamiese jong persoon slegs 'n afbeelding op 'n doek is:

In haar fladderende wit rok met wapperende hare tree die jong vrou die kamer tegemoet, haar donker oë reguit voor haar gerig, die vrou wat reeds jare lank dood is, op 'n doek wat veertig jaar gelede geskilder is (Schoeman, 1990:173).

1.4 'n Afwyking van konvensionele heteroseksuele verhoudings

Solipsisme, rolspel en maskering in 'n artifiële, verestetiseerde bestaan is enkele maniere om van die werklikheid te ontkom. Daar is egter ook ander ontsnapingsmeganismes. Sommige karakters neem afskeid van die land en vertrek; ander lug hul ontevredenheid met 'n onaanvaarbare realiteit deur die verwerping van konvensionele waardes, wat onder andere neerslag vind in homoseksuele verhoudings. Waar 'n homoërotiese sensibiteit in vorige werke van Schoeman (byvoorbeeld in *Op 'n eiland*) in verhulde vorm voorgekom het, is daar in *Afskeid en vertrek* openlike verwysings na homoseksualiteit. Nico se desperate soektog na 'n seksmaat is 'n opvallende uitbeelding van *cruising* of seksjag in die Afrikaanse dekadente literatuur. Die feit dat hierdie seksjag negatiewe konnotasies van dierlikheid en perversiteit in die verhaalwêreld verkry, blyk uit die herhaalde verwysing na "die akkedisagtige flikkering in Nico se oë" (Schoeman, 1990:24,34) wanneer hy 'n potensiele minnaar bespeur, asook die feit dat sy soektog eksplisiet as "*die jag na een of ander vaag vermoede prooi*" (Schoeman, 1990:36,33; my kursivering) beskryf word. Dit is ook insiggewend dat Adriaan Nico se aange trokkenheid tot Bernard as 'n "perverse belangstelling" (Schoeman, 1990:226) beskou. Adriaan se negatiewe siening van die kortstondige homoërotiese verhouding blyk uit die feit dat hy dit as 'n "speletjie" en "toevallige avontuurtjies" sien en dit assosieer met "opwinding, frustrasie en ontnugtering" (Schoeman, 1990:234). Hy spreek ook die oortuiging uit dat

... trou duur nie langer as die hartstog of die omhelsing nie, liefde nie eers so lank soos wat dit verg om die woorde uit te spreek nie. Dan bly daar net die liggame wat in hul versadiging van mekaar af wegval, die verkreukelde, bevelkte lakens, en die afkeer. Dit is verby (Schoeman, 1990:241).

In Adriaan se kortstondige samesyn met die Duitser in die hotelkamer is die klem egter nie op hartstog of ekstase nie, maar op teerheid en vertroosting in 'n oomblik van kwetsbaarheid, verskrikking en pyn. Wanneer hy van die Duitser afskeid neem, neem hy ook afskeid van Bernard en die omringende werklikheid, want as hy op pad na sy woonstel omdraai om na die onsekere ligte van die stad te kyk, weet hy, "hy het hom egter reeds daarvan losgemaak en dit agtergelaat" (Schoeman, 1990:250). Al wat oorbly, is sy poësie, en dit is selfs nie belangrik of sy woorde blywende waarde sal hê nie. Wanneer hy homself, soos Dekker, in 'n uiting van solipsisme 'vry' van alles en almal waan, is die (paradoksale!) bande met ander dekadente karakters fmaal bevestig.

2. Kulturele verval en die verval van taal

2.1 Ter inleiding

Met sy klem op verval sluit *Afskeid en vertrek* opvallend aan by die negentiende-eeuse *fin de siècle*-literatuur, en meer spesifiek by die dekadensie. Die woord *dekadensie* is 'n kultuur-filosofiese begrip wat in die volks-Latyn na die fisiese verval van byvoorbeeld geboue verwys het, maar wat sedert die agtiende eeu onder die invloed van Montesquieu en Gibbons se geskiedkundige werke met die ondergang van die Romeinse ryk geassosieer is. Die vermoede het toe bestaan dat samelewings, sóos die menslike liggaam, na 'n tyd van groei en bloei gedoem is tot aftakeling en die dood. Teenoor die teenwoordige tyd van verval is die verlede gestel as bloeyd wat nooit sou terugkeer nie. Die term *dekadensie* is vir die eerste keer in 1834 op die literatuur toegepas deur Nisard in 'n studie oor die Latynse digters van "de *décadence*" (Van Buuren, 1984:41-42). In sy voorwoord brei hy die begrip uit van die historiese konteks na die literatuur self. Volgens hom kom in sowel die geskiedenis as die letterkunde die drie fases van groei, bloei en aftakeling voor.

2.2 'n Apokaliptiese wêreld

Sowel kulturele verval as die verval van taal, en by implikasie dus ook dekadensie, kan vanweë die volgehoue fokus op hierdie aspekte van die verhaalwêreld as tema van *Afskeid en vertrek* geïdentifiseer word. Dit is inderdaad 'n apokaliptiese wêreld wat in hierdie roman geskets word, soos die omslag, met 'n skildery van Philippa Hobbs, reeds in die vooruitsig stel: " 'n Onheilshemel broei oor 'n mensverlate landskap met omgevalle en verpulverende bouwerke" (Aucamp, 1990:44). 'n Poging om die verval en dood soos gesimboliseer deur die grys sarkofaag te ontken en te estetiseer deur die sykleedbedekking skyn onsuksesvol te wees, want dit lyk asof die pers klee in aanraking met die grond desintegreer en soos bloed (met die konnotasie van geweld) wegvloei in die sand. Dat die apokaliptiese toneel naas die kleur *bruin* oorheers word deur *pers* en *groen* is 'n belangrike kode tot 'n interpretasie van *Afskeid en vertrek* as 'n dekadente teks, omdat pers en groen as opvallende dekadente motiewe eksplisiet met geweld en homoseksualiteit onderskeidelik gekoppel word (onder andere in Aucamp, 1976:38). Oscar Wilde self het verwys na "that curious love of green which in individuals is always the sign of subtle artistic temperament, and in nations is said to denote a laxity if not a decadence of morals" (Jackson, 1976:139).

Met die voortdurende klem op die winter, die reën, mistigheid en donkerte in *Afskeid en vertrek* word uitdrukking gegee aan 'n melankoliese ondergangstemming:

Donker spoel oor die aarde, spoel oor die rotsskilfers en klippies, die gruis, die puin, en syfer in die dorre aarde, deurtrek dit, deurweek dit, en sak af om soos grondwater in roerloze poele tussen die rotsbanke te bly lê. Die land is aan donker oorgelewer (Schoeman, 1990:216-217).

In sy gesaghebbende werk *The Decadent Imagination, 1880 – 1900* (1981) wys Pierrot daarop dat *pessimisme* 'n sentrale aspek van dekadente sensibiteit is, en dat die dekadente karakter "soon sinks into depression or 'spleen' ... Boredom, melancholy, disillusion, discouragement, such were the effects of this pessimism on the decadent sensibility" (Pierrot, 1981:50, 60). As 'n mens dan in *Afskeid en vertrek* lees dat die erflating van die Oos-Pruisiese egpaar vir Adriaan 'n kortstondige doelwit word "in die dae van *doelloosheid, roetine en verveling*" (Schoeman, 1990:44; my kursivering), en in die lig van volgehoue tekens van 'n pessimistiese en siniese lewensbeskouing, is dit duidelik dat Adriaan inderdaad aan Pierrot se beskrywing van 'n dekadente karakter voldoen.

2.3 Die verval van taal

Dit is vanselfsprekend dat die uiters subjektiewe ervaring van die werklikheid deur Adriaan as fokalisator 'n invloed op die vertelstyl sal hê. En dit is juis hierdie unieke vertelstyl wat aanleiding gegee het tot 'n tweede belangrike punt van kritiek wat teen *Afskeid en vertrek* uitgespreek is, naamlik dat "wat ontbreek, ... 'n sterk voortstuwende gang in die gebeure (is). Ons word van stemming tot stemming gevoer terwyl daar van 'n verhaal of ontwikkeling weinig tereg kom" (Grové, 1990). Weer is hierdie 'tekortkominge' van die roman heeltemal verantwoordbaar indien *Afskeid en vertrek* binne die raamwerk van die laat negentiende-eeuse Wes-Europese dekadente tradisie gelees word. Richard le Gallienne het reeds in 1892 in *The Century Guild Hobby Horse VII* daarop gewys dat "in decadent literature the relations ... are ignored. One might say that decadence consists in the euphuistic expression of isolated observations" (gesiteer in Thornton, 1979:23). Nie alleen is die 'plotloosheid' van Schoeman se roman in ooreenstemming met 'n dekadente werk soos *A Rebours* (1884) van J.K. Huysmans nie, maar die bewering dat die leser "van stemming tot stemming gevoer" word, wek assosiasies met Symons se bekende definisie van die dekadensie, naamlik "to fix the last fine shade, the quintessence of things; to fix it fleetingly; to be a disembodied voice, and yet the voice of a human soul ..." (gesiteer in Temple, 1974:219). Kan dié "disembodied voice ... the voice of a human soul" ooit meer treffend geïllustreer word as in daardie liriese intermezzo's met hul droomagtige sfeer waarin 'n ongeïdentifiseerde ek-verteller hunkerend na 'n sielsgenoot soek wat saam met hom van die onaanvaarbare realiteit kan ontvlug?

Eintlik is die gebrek aan 'n sterk epiese lyn in Schoeman se roman tematies verantwoord. In hierdie verband wys Olivier (1990) byvoorbeeld daarop dat "die

'oorlog' in *Afskeid en vertrek* lees soos 'n collage van filmbeelde en nuusfoto's ... dit beskryf die soort chaos en verbroekeling wat enige oorlog in enige stad sou kon veroorsaak" (my kursivering). Die leser is immers reeds in die oorkoepe-lende motto uit 'n brief van Bertolt Brecht op die gebrek aan woorde as gevolg van 'n verval van taal voorberei: "Während die Wälle der Häuser einstürzten in unseren Hauptstädten – stürzten die Wälle der Sprachen zusammen." Daar is dan ook eksplisiete aanduidings in die roman dat Adriaan pynlik bewus is van die ontoereikendheid van konvensionele taal as kommunikasiemiddel:

Dat daar woorde was, dink hy in 'n oomblik van skielike verlatenheid, dat daar weer woorde gevind kon word om hierdie leegheid te vul, dat dit weer moontlik kon word om te praat; maar daar is niks nie, net die stilte. Dat dit moontlik was om oor hierdie leegheid en stilte te praat, dink hy, maar daar is niemand om te luister nie (Schoeman, 1990:49).

Die pessimistiese ondergangsvisie soos verwoord in die volgende sitaat, is in ooreenstemming met die *fin de siècle*-oortuiging van 'n desintegreerende beska-wing, van kulturele verval en die verval van taal soos gemanifesteer in die laat negentiende-eeuse Wes-Europese en Britse dekadente literatuur:

... hele beelde, frases en segswyses het afgebrokkel en verpulver soos die krummelrige kranse aan die uiteinde van 'n kontinent. Waar daar eers vaste grond was waar mens kon staan, breek die land nou af in die oop see ... In hierdie land het dit onmoontlik geword om te praat, en die herinnering aan die ou taal het verstar tot onbegryplike hiërogliewe op die papier waarin venters hul handelsware toedraai (Schoeman, 1990:165).

Net soos Lucian in Arthur Machen se dekadente roman *The Hill of Dreams* wroe-gend wag op woorde, "searching for hieroglyphic sentences, for words mystical, symbolic" (Machen, 1968:149), net so beleef Adriaan die leë wit papier waarop hy die poëtiese ritmes wat hy ervaar met woorde kan vul, as "'n afgrond wat nie oorskry kan word nie" (Schoeman, 1990:232). Dáárom dan dat hy homself 'n kamera verklaar, "besig om waar te neem en vas te lê sonder om vrae te stel of 'n antwoord te probeer bied" (Schoeman, 1990:82).

Ook die idee van die poësie as verbale invul van poëtiese ritmes is in ooreen-stemming met die negentiende-eeuse estetisiste se beheptheid met die vorm van 'n kunswerk. Wilde (in Johnson, 1969:81) spreek hom soos volg hieroor uit:

For the real artist is he who proceeds, not from feeling to form, but from form to thought and passion. He does not first conceive an idea ... but, realizing the beauty of the sonnet-scheme, he conceives certain modes of music and methods of rhyme, and the mere form suggests what is to fill it and make it intellectually and emotionally complete.

Hierdie opvatting stem ooreen met Adriaan se ervaring as digter:

Hierdie blindelingse wandeling alleen langs donker strate, in 'n stilte wat deur geen woorde en dikwels selfs deur geen gedagtes geraak word nie, het deel van die patroon van sy lewe geword. Uit hierdie stilte ontstaan die ritmes wat later met woorde gevul sal word, onmerkbaar en onverklaarbaar (Schoeman, 1990:38).

3 'n Eiesoortige idealisme

Ten spyte van die oorkoepelende "stemming van daadloosheid en malaise ... 'n gees van 'volslae verlamming' ... geestelike futloosheid ... in ... 'n tyd van algemene beskawingsverval ... (en) letargie" (Grové, 1990) wat in die verhaalwêreld oorheers, is die visie wat *Afskeid en vertrek* ten slotte projekteer tog nie totaal uitsigloos nie.

Ook hierdie lang winter sal eindig ... hulle sal hulle losbeur uit hierdie omsluitende donker en uitbreek na die lig ... In hierdie bedreigde stad, in hierdie uitgebrande land waar woorde waardeloos geword het en elke sekerheid lankal reeds verkrummel het, tussen die wagposte en die versperrings, waar doringdraad die weë afsluit en bloed die asfalt vlek, in hierdie uitgestorwe land, in hierdie dooie stad het hulle hul pad tussen die puin, die versperrings en die mynvelde gebaan, versigtig en met ingehoue asem – soos koorddansers; soos slaapwandelaars, – het hulle voortbeweeg, en deurgekom om weer die glans van die silwer lig te sien, verblindend vir oë wat gewoon geraak het aan die donker, en die jong gras langs die hange te ontdek. Die winter is deurstaan; ook die oorlog kan moontlik oorlewe word (Schoeman, 1990:230).

So 'n idealistiese beeld is nie in stryd met die laat negentiende-eeuse dekadente visie van die wêreld nie. Een van die karakteristieke van hierdie visie is volgens Pierrot (1981:240) juis

an affirmation of idealism that took a variety of forms ... subjectivism and solipsism ... mysticism and occultism; resolve on the artist's part to escape reality by all possible means, by creating his own paradise in one way or another ... refinements of sensations ... hallucination, dreams and drugs ... rejection of nature ... celebration of artificiality ... sexual perversion ... (my kursivering).

In die voorafgaande bespreking van *Afskeid en vertrek* is verskeie van die bogenoemde ontsnappingsmeganismes waardeur die karakters hul in hul eie paradijs kon terugtrek onder die loop geneem. Die 'paradijs' waarin Adriaan homself ten slotte van die omringende werklikheid onttrek, verkry vanweë die klem op die hoë ligging en die smal straat 'n verhewe, amper hemelse konnotasie:

Die strate word smaller en steiler namate hy hoër klim ... Die middestad het hy agtergelaat, en namate hy daarbo uitstyg, lê dit al hoe wyer onder hom

uitgesprei in flakkerende ligpatrone. Vir 'n oomblik kyk hy nog terug ... Hy het hom egter reeds daarvan losgemaak en dit agtergelaat (Schoeman, 1990: 250).

Soos la van Zyl (1990:9) tereg aantoon, gaan dit by Adriaan om 'n "terugkeer na 'n insigsselfgeslotenheid" en is dit duidelik dat "die afstand doen van alle uiterlike verhoudings en die inkeer na die skrywerskap as 'n moontlikheid van nuwe groei gesien word". Die slotwoorde: "Hy het aangekom" (Schoeman, 1990:252) suggereer dan 'n aankoms in die enigste paradys wat moontlik blywende waarde het: dit is 'n aankoms in taal.

4 'n Dekadente styl

Die dekadente aard van *Afskeid en vertrek* blyk verder uit die poëtiese taalgebruik, "die literêrheid van die roman self ... die opvallend-noukeurige stilerings ..." (Jansen, 1990: 43). Carter (1978: 128) wys daarop dat

The whole question of careful technique and controlled, deliberate inspiration takes us back to the cult of artificiality and the characteristics of the dandy. To let oneself go on the wings of inspiration was natural; to prepare one's effects, call upon willpower and reason to develop them, was voluntary, artificial, decadent.

Die aanwending van sinestessie, byvoorbeeld in die beskrywings van "silwer stilte" (Schoeman, 1990:139) en "woorde wat ... glad en blink" geword het (Schoeman, 1990:111), en die voorkoms van 'n Nederlandse uitdrukking soos "die verf bladder af" (Schoeman, 1990:232) pas volkome binne 'n dekadente sfeer. Ook met die frekwente gebruik van water- en spieëlbeelde as eendimensionele, artistiese teenvlakke van die werklikheid (soos onder andere op p. 133), en met die intertekstualiteit, waardeur verskeie bekende figure uit die Afrikaanse literêre wêreld ter sprake kom, word daar by 'n bekende dekadente literêre tradisie aangesluit. In hierdie verband is Henriette Roos se koppeling van bepaalde liriese vertelgedeeltes in Schoeman se roman met 'n gedig van Leipoldt van besondere belang, aangesien dit die onderliggende verbande tussen dié twee skrywers by wie 'n opvallende dekadente sensibele geïdentifiseer is, bevestig. Roos skryf:

Vir my was die boeiendste literêre allusie wat deur die herhalings ontstaan het, en dit net soseer by wyse van suggestiewe klankpatrone as deur direkte verwysings, egter dié in daardie vierde, liriese vertelgedeelte. Die terugkerende beelde van 'n glansende wit strand, 'n skitter-see, en 'n eensame wandelaar wat eers met refreïne soos "Kom vlug met my ..." en "Kyk hoe glans die see" die afwesige geliefde probeer lok, en dan uiteindelik moet roep "Waar is jy?", het die toon en tema van die klassieke Leipoldt-gedig *Wys my die plek*, kreatief laat herleef (Roos, 1990).

Daar kan dan gekonkludeer word dat Karel Schoeman met sy roman *Afskeid en vertrek* 'n eiesoortige bydrae tot die Afrikaanse dekadente literatuur gelewer het. Deur 'n kritiese analise van hierdie belangrike werk binne die raamwerk van 'n laat negentiende-eeuse Wes-Europese en Britse dekadente tradisie waarin nuwe fasette van die veelbesproke teks belig is, is die statuur van Schoeman nogmaals bevestig.

Bronnelys

- Aucamp, Hennie. 1976. *Dooierus*. Kaapstad : Tafelberg.
- Aucamp, Hennie. 1990. 'n Roman oor wordende patrone. *Insig*: 44, Julie.
- Carter, A. E. 1978 (1958). *The Idea of Decadence in French Literature, 1830 – 1900*. Reprint. Canada: University of Toronto Press.
- Grové, A. P. 1990. Schoeman op twee vlakke. *Oosterlig*, 54: 22, Nov. 16.
- Jackson, Holbrook. 1976 (1913). *The Eighteen Nineties*. New Edition. Hassocks: The Harvester Press.
- Jansen, Ena. 1990. *Afskeid en vertrek* boeiend – ongeag die Schoeman-sleur. *Die Suid-Afrikaan*, 28: 43, September.
- Johnson, R. V. 1969. *Aestheticism*. London : Methuen & Co.
- Kannemeyer, J. C. 1990. Beleë Schoeman. *Die Volksblad*, 86: 15, Junie 23.
- Machen, Arthur. 1968 (1907). *The Hill of Dreams*. New edition. London: John Baker.
- Nalbantian, Suzanne. 1983. *Seeds of Decadence in the Late Nineteenth-Century Novel. A Crisis in Values*. London: The Macmillan Press.
- Olivier, Gerrit. 1990. In 'n tyd van 'algehele ontredde'. *Vrye Weekblad*: 5, Sept. 7.
- Pierrot, Jean. 1981 (1974). *The Decadent Imagination, 1880 – 1900*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Roos, Henriette. 1990. Schoeman wys wat betrokke eintlik is. *Rapport* 20(31):13, Aug. 5.
- Schoeman, Karel. 1990. *Afskeid en vertrek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Scholtz, Merwe. 1991. Coetzee en Schoeman stem baie ooreen. *Insig*: 44, Januarie.
- Temple, Ruth Z. 1974. Truth in Labelling: Pre-Raphaelitism, Aestheticism, Decadence, Fin de Siècle. *English Literature in Transition*, 17: 201-222.
- Thornton, R. K. R. 1979. 'Decadence' in Later Nineteenth-Century England. In: Fletcher, Ian. *Decadence and the 1890s*. London : Edward Arnold. p. 15-29.
- Van Buuren, Maarten. 1982. Estheticisme. Aanzet tot een definitie van de 'fin-de-siècle' literatuur. *Forum der Letteren*, 23: 81-96, Junie.
- Van Buuren, M. B. 1984. Decadence als literair begrip. In: *Handelingen van het acht en dertigste Nederlands Filologencongres, gehouden te Nijmegen, 16-17 April 1984*. Amsterdam: APA-Holland Universiteits Pers. p. 41-49.
- Van Zyl, Ia. 1990. Karel Schoeman – 'n fyn stilis. *Die Republikein*, 13(155): 9, Julie 27.

Universiteit Vista (Port-Elizabeth)

Universiteit van Suid-Afrika