ISSN 0258-2279 LITERATOR 11 No. 1 April 1990

Henriette Roos

Verskyningsvorme van die Simbolisme in die ouer Afrikaanse vertelkuns

Abstract

As the Symbolist movement has primarily been linked to the poetic mode, the association of symbolism with prose writing, and particularly with traditional Afrikaans prose, raises many questions. From the writings of older critics it appears that whereas they did identify symbolic patterns in the work of contemporaries, the presence of a specific Symbolist influence is either not recognized at all, or played down and evaluated negatively. However, several of the early authors themselves, e.g. Leipoldt, Grosskopf and Marais, referred to, or admitted to being influenced by the great 19th-century Symbolist poets.
The most marked example of Symbolist writing is evident in the short stories of Marais ("Die Reënbul") and Van Melle (*Denker kom kyk*). In all the cases where the symbolist influence can be traced, several common characteristics are evident: the authors remained outside the mainstream of traditional Afrikaans prose writing, the lyrical tone and a decadent mood dominate, and in these early works signs of the innovative "Sestiger" prose are already evident.

1. Ter inleiding

'n Ondersoek na verskyningsvorme van die Simbolisme op die gebied van die ouer Afrikaanse prosa, betrek twee wesenlike vrae. Of mens verbande tussen die Simbolisme en die prosa kan lê, is alreeds problematies; wanneer sulke verbande met spesifiek die ouer Afrikaanse vertelkuns gesoek word, begin daar nog meer onsekerhede opduik.

Ten opsigte van die eerste kwessie – dié van genre – kan ek my beroep op die mening van die gevierde literatuurwetenskaplike Anna Balakian, naamlik dat

"if Symbolism had its primary blossoming in poetry, it soon became clear that a delimitation by genre . . . would be artificial since the symbolist performer would be a poet in point of view (of) whatever medium of literary expression he chose, and endow with a poetics all domains of literature" (1982:10). Die prosa kon dus wel deeglik as legitieme studieveld met betrekking tot die manifestasies van Simbolisme beskou word.

Ek neem aan dat die meeste lesers met 'n mate van eenstemmigheid elemente eie aan die simbolistiese modus in die oeuvre van *hedendaagse* Afrikaanse skrywers kan herken. Jan Rabie se *poèmes-en-prose* in die bundel *Een-en-twintig* (1956), Breyten Breytenbach se *prosageskrifte* soos opgeneem in vier bundels tussen 1971 en 1980, Fransi Phillips se "magiese sprokiesmotiewe", is enkele van die modernes wat dan ook deur iemand soos Kannemeyer duidelik in die sfeer van die Simbolisme geplaas word (1988:274, 325, 335). Dis egter dieselfde Kannemeyer wat in navolging van die tradisie daargestel deur onder andere Antonissen en Dekker, die ouer Afrikaanse prosa eksplisiet volgens kenmerkende tema en tendens kategoriseer. En dié kategorieë? Die didaktiek, die realisme, die volkse romantiek – en dan meestal binne 'n Protestants/Calvinistiese perspektief en dikwels met 'n propagandistiese toon. As 'n mens nou René Wellek (1982:19) se bewering lees, naamlik dat Simbolisme "is defined mainly in opposition to didacticism, declamation and objective description", en as ook Balakian (1982:686) tot die slotsom kom dat "the Symbolist movement is a descent into self, and this descent into Hades is detached from concepts of sin and retribution", lyk dit byna vergesog om in ons ouer Afrikaanse prosa na tekens van die Simbolisme te wil soek. Die bespreking wat hierna volg, is 'n poging om ten opsigte van hierdie tweede kwessie meer duidelikheid te kry.

2. Die term Simbolisme

In 'n bespreking van Totius se gedigte, 'n opstel uit 1954 wat eers 'n dekade later gebundel is, begin Dekker (1964:16–25) sy argumentasie met uitsprake soos:

> "Alle kuns is simbolies",
> "die aanwesigheid van simboliek in 'n kunswerk is net so min 'n bewysbare gegewenheid as sy estetiese ontroeringsvermoë" en
> "net so min as die estetiese ontroering kan die simboliek verklaar word uit die vorm – ons kan slegs probeer om rekenskap te gee van wat ons subjektief ervaar".

Dieselfde soort uitspraak is natuurlik veel vroeër reeds deur F.E.J. Malherbe (1940:103) gemaak met die beweging "(alle) kuns is selfopenbaring . . . (en) Simboliek is direkte selfopenbaring".

Hierdie uiters vae, veralgemenende en byna niksseggende woorde is tog ook belangrik, onder andere omdat dit 'n aanduiding is van hoe wyd en onbepaald

die gebied is waarbinne ons juis na spesifieke verskynsels soek. 'n Soektog, in Wellek se woorde, "to try to give an explanation of how the word (Simbolism) is or has been used and to give an account of the phenomena designated by this use and finally admit that all definition will contain some kind of prescription or at least recommendation for its future use" (Wellek, 1982:17).

Enige afbakening van hóé die term *Simbolisme* gebruik is of was, moet begin met 'n verwysing na Arthur Symons (1958:3–5) wat in 1899 die Simbolisme verbind het met "a literature in which the visible world is no longer a reality, and the unseen world no longer a dream", en met 'n literêre vorm "that becomes itself a kind of religion, with all the duties and responsibilities of the sacred ritual". Dit klink dalk soos emosionele veralgemenings, maar Symons baseer sy uitsprake op die noukeurige waarneming en studie van 'n groep Franse digters wie se werk bekend word rondom 1885 – as Symons skryf, is party dan òf reeds oorlede òf glad nie meer jonk nie – maar in wie se lewe en werk daar 'n vitaliteit was wat al die vreemdheid en innovasie eie aan dié van 'n nuwe generasie besit het. In die eerste plek ten opsigte van vormverskynsels (rym, metrum, digvorm), maar vanuit 'n agternaperspektief beskou, nog meer ten opsigte van tema en toon, het hierdie groep hulle teen die voorgaande Parnassiens, teen die romantici en teen die realiste verset. Dié figure was digters soos Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck en Baudelaire, en prosaskrywers soos die De Goncourts en Flaubert (om net die bekendstes te noem) en volgens Symons het hulle almal deel van 'n estetiese sisteem gevorm waarbinne die letterkunde 'n psigiese realiteit, een wat weinig met enige sigbare realiteit verband gehou het, wou weergee. Dit is dus in die eerste plek deur Symons dat die term *Simbolisme* aan die twintigste eeu bekend gestel is en gemeengoed geword het.

Dit is êrens tussen die uiterstes van Dekker en Symons – dit wil sê aan die een kant die uitspraak dat alle kuns simbolies is, en aan die ander kant dat die Simbolisme vereenselwig word met 'n klein tyd- en plekgebonde coterie – dat die ondersoeker rigting moet vind as hy die veld van ons ouer prosa betree. Wat my betref, kan die aanwysings van René Wellek die duidelikste leiding gee. In 'n opstel getitel "The term and concept of Symbolism in literary history" (Wellek, 1965:90–121), later verwek as "What is Symbolism" (Wellek, 1982:17–28), ontwikkel Wellek die bekende en baie bruikbare tese van konsentriese sirkels. Dit kom daarop neer dat in die eerste en kleinste kring, die term *Simbolisme* verwys na dié Franse groep wat hulleself teen ongeveer 1885 as Simboliste beskryf het, veral na dié digters met die uitgesproke doel om die streng voorskriftelike tradisies te verbreek; dié wat die simbool tot strukturerende prinsipe in 'n teks verhef, dié wat deur veranderde ritme en sonder beperkende rym 'n nuwe klank in die taal wou bring. Dié kring dus wat ook Symons sou erken. 'n Tweede, wyer sirkel word getrek as die term *Simbolisme* 'n breër Franse beweging beskryf. Dit sou begin met Nerval se sonnette in die 1840's – Nerval die man wat 'n kreef vasgemaak aan 'n blou lint in 'n Paryse straat rondgelei het. Want, het Nerval beweer, dié troeteldier blaf nie, én hy ken al die geheime van die see! Hierdie

tweede sirkel sou ongeveer 'n eeu later sluit met Valery, die man van *poesie pure*, die digter vir wie *vorm* en *taal* belangriker as betekenis en sin was. Uiteenlopende figure oor 'n baie lang tyd, maar almal digters wat 'n okkulte wêreldvisie gedeel en dit verwoord het in 'n "rhetoric of metamorphoses in which everything reflects everything else" (Wellek, 1965:113). Binne die derde konsentriese kring word die term *Simbolisme* van toepassing gemaak op al die verskillende manifestasies van dié verskynsel op internasionale vlak. Dit sou impliseer dat die verwantskap met die romantiek (maar veral die Duitse neo-romantiek en Wagner); die parallelle met die dekadensie en die *fin-de-siècle*-gees; die invloed van die Engelse digters én die enorme betekenis van die Amerikaner Edgar Allen Poe alles ter sake word. Dat die groot storieverteller Poe – die skeptikus met die afkeer van die natuur, die wantroue in die tegnologie, en die aangetrokkenheid tot die okkulte – so 'n belangrike figuur in dié kringe was, dui daarop dat die Simbolisme uiteraard ook met die prosa verband kan hou. Dit wil lyk asof hierdie derde sirkel die konteks vorm waarbinne die ondersoek van die Afrikaanse prosa kan plaasvind, veral aangesien Wellek sy vierde en laaste betekeniskring beskryf as "the use of Symbolism in all literature, in all ages . . . the name for a phenomenon almost universal in all art" (Wellek, 1965:119) en ons daarmee weer terugvoer na waar Dekker begin het.

Die konteks waarin die term *Simbolisme* dus nou gebruik gaan word, is dié van 'n besondere tendens wat aanwesig is in verskillende en uiteenlopende literêre werke uit verskillende periodes, maar 'n tendens met sy oorsprong in en sy spesifieke aard hoofsaaklik gevorm deur die werk van daardie groepie van die Franse beweging. Dan kan mens ook die entoesiasme van Pierre Brunel begryp as hy van die Simbolisme praat as "a truly planetary movement, perhaps the only one in the history of literature" (Brunel, 1982:399).

Om die plek van die Afrikaanse prosa binne so 'n "planetêre beweging" aan te wys, vra vir 'n omskrywing van die spesifieke aard van die beweging. Verskillende ander lesers het die mees karakteristieke verskynsels eie aan die Simbolisme al eerder volledig beskryf. Ter oriëntering sal ek hier net weer 'n kursoriese oorsig gee. Die parameters getrek deur Symons se aanduiding van die vervloeiing van droom en werklikheid, en die oorkoepelende sfeer verteenwoordig deur Poe se skeptisisme, okkultisme en die a-natuurlike, kan skerper reliëf kry as bepaalde tegnieke, beelde en motiewe geïdentifiseer word. Behalwe vir die baie sterk fokus op evokatiewe taal, op die primaat van die woord, en op die ouditiewe elemente waardeur dan 'n besondere musikaliteit én konnotatiewe klankverbande ontstaan het (Preminger, 1965: 836), is dit natuurlik veral die komplekse simbolisering, waardeur die innerlike en irrasionele sintuiglik en direk waarneembaar word, wat die kern van die Simbolisme vorm (Van Gorp, 1984:299). Om weer Wellek (1965:113) aan te haal: ". . . the image becomes 'thing' . . . one could say the grammatical predicate has become the subject".

Vanuit dié kern ontwikkel herhalende situasies, beelde en temas wat soos

leimotiewe optree en waardeur dit moontlik word om die uitkringende invloed en die aksentverskuiwings meegebring deur tyd en plek en taalgroep, aan te dui. In 'n voorlegging van die PU vir CHO se Departement Afrikaans-Nederlands is van dié verskynsels reeds gelys (1987), soos ook in die kort uiteensetting van Preminger (1965) en Van Gorp (1984). Die mees gedetailleerde ondersoek na en beskrywing van die karakteristieke modus van die Simbolisme is te vind in Balakian se gesaghebbende versamelwerk (1982). As toeligting by my beskouing van die Afrikaanse prosa, vat ek die bevindings van bogenoemde ondersoekers vlugtig en selektief saam.

'n Mens kan dalk begin deur die simbolis se preokkupasie met die magiese en die onsienlike te neem; 'n instelling wat verband hou met die siening van die digter/skrywer as 'n profeet, besig met die okkulte, nie-Christelik, vervul met apokaliptiese visies en daarom sonder sentiment vir die natuur en oortuig van die onherroeplike ondergang van die mens. Vir die daarstelling van 'n alternatiewe bestaan steun die simbolis op die sintuiglike vermoëns – die waarneming van klank, geur en boweal betekenisvolle kleur; hy skep verbeelde stede en kunsmatige paradyse. Die wêreld van die simbolis is een van onophoudelike transformasies waarin spesifieke blomme of plante of diere gedy, waar beelde van diamante, spieëls en water oorheers, waar kenmerkende situasies (verdowing, drome, die sprokiesagtige, gevangenisskap, verdwaling of verdwyning) en besondere karakters (die *femme fatale*, allegoriese tipes) weer en weer voorkom. Die een gemeenskaplike faktor van al dié elemente is juis die veeldimensionele, dikwels paradoksale aard daarvan – in Forestier (1982:102) se woorde, "these images exist only as reciprocal affinities, or, if one prefers, in networks . . . and . . . these networks themselves give rise to veritable mythical figures the meanings of which are peculiar to Symbolism". Die vooropstelling van die Skoonheid, en die gebruik van die simbool só dat dit nie na 'n konkrete objek nie, maar na 'n transendentele begrip verwys – dit is dalk die werklik onderskeidende faktor eie aan die Simbolisme (Wellek, 1982:26–27).

Baie van die aspekte waarna hierbo verwys is, mag vir u bekend en glad nie so uniek voorkom nie – maar dan is die een kategoriese uitspraak oor die literatuur juis dat kategorisering so onhoudbaar is. En spesifiek die Simbolisme is 'n moeilik isoleerbare literêre begrip – Symons self het lank gesukkel om die verskynsel én die term vas te pen en het in 'n opstel van 1893 nog die terme *dekadent* en *simbolisme* as sinonieme gebruik (Symons, 1958:x). Byna 'n eeu later sou Goedegebuure (1987:33–35) argumenteer dat Dekadentisme en Simbolisme mekaar oorvleuel, met as belangrikste onderskeiding dat by die een (dekadensie) die klem net meer op die "concreet-materiële, relativistische . . . niet-metaphysische" val. Die Simbolisme se wortels in die Romantiek (veral ten opsigte van toon en atmosfeer) is ook altyd op die agtergrond aanwesig; die essensiële (metafisiese) kloof geleë daarin dat "the Romantics were Rousseauists while the Symbolists believed in the fall of man, or, if they did not use this religious phrasing, knew that man is limited and in conflict with nature" (Wellek, 1982:23). Daar kan gevra word of dit nie 'n

haarklowery afgee om tussen simbolisering en allegorie grense te trek nie. So 'n vereenselwiging is byna onvermydelik, maar mens sou tog kon aanvaar dat waar die allegorie inherent op 'n een-tot-een-gelykstelling afstuur, die Simbolisme juis met pluriformiteit en onbepaaldheid verband hou (Wellek, 1982:26–27). En dan is daar ook die baie lesers en teoretici wat in uitvoerige geskrifte die Simbolisme en die Ekspressionisme gelykgestel het – hulle voorkeur vir laasgenoemde term dikwels net omdat dit meer presiserend gebruik kan word!

Ten opsigte van hierdie hele kwessie van waar en óf die kategoriese grense van die Simbolisme getrek moet word, lees die opstel van die Hongaar Szabolcsi (1982:183 e.v.) baie verhelderend. Hy betoog dat juis die verbande tussen en transformasies van die Simbolisme met oënskynlik totaal onverwante literêre verskynsels, die vitaliteit daarvan as universele tendens bewys. Terwyl die Simbolisme in Frankryk van die 1880's 'n wapen was teen tradisionele en konserwatiewe poëtiese konvensies, kon dit in ander kulture 'n wapen teen tradisie en konserwatisme in die algemeen word. As protes teen die bourgeoisie en 'n outoritêre staat het dit dikwels by Oos-Europese kunstenaars 'n folkloristiese toon aangeneem, 'n ontginning van die volkspoësie en 'n uitreik na die nasionale verlede, en het só op baie paradoksale wyse weer 'n band met tradisie en kontinuïteit gevorm (Szabolcsi, 1982:183 e.v.). In Spanje en die Latyns-Amerikaanse letterkundes het die Simbolisme 'n besonder groot invloed op die prosa gehad en spesifiek die moderne, 20e-eeuse roman met sy bewussynstroom, sy a-naturalistiese en a-realistiese inslag is manifestasie daarvan (Grass, 1982:231–233).

Die slotsom waartoe ek hier wil kom, is opgeneem in Szabolcsi se opstel. Die Simbolisme het soos opeenvolgende golwe van invloed in verskillende taalgebiede tot nog in die 1930's voorgekom, en was in die meeste gevalle direk vereenselwig met 'n nuwe tydsgees en 'n nuwe generasie. Daarom dan ook dat dit visies so uiteenlopend as dié van die dekadente en van die sosiaal-bewuste, die patriotiese en die anargistiese, die okkulte en die religieuse kon akkommodeer. Mens sou dus kon praat van "a Symbolist effect, a Symbolist influence ... whenever a work or its parts creates the symbols of a deeper reality – where they have a veiled meaning; wherever these signs or symbols are derived from historical events or symbols; wherever the author's psychological state, his *soul* appears under the guise of the symbols; wherever the signs or symbols are essentially esoteric, and wherever the author is constantly searching for the essence of things" (Szabolcsi, 19821:83–185).

3. Uitsprake deur ouer lesers en skrywers

Wanneer ek my nou uitsluitlik tot die ouer Afrikaanse prosa bepaal – en *ouer* prosa word dan tot die publikasies van die eerste helfte van die twintigste eeu afgebaken – is dit eerstens om na te gaan of die begrip *Simbolisme* wel deur

skrywers en lesers van daardie era bewustelik hanteer is. Dit wil voorkom asof só min deur so min hieroor gesê/geskryf is, dat die hedendaagse ondersoeker sy rigting juis deur 'n simbolistiese veld van refleksies, vaagheid en veelduidigheid moet vind.

Een van die weinig erkende akademici wat hom skynbaar oor die Simbolisme uitlaat, is F.E.J. Malherbe in sy eerder genoemde *Lewensvorme* (1945). Enkele opstelle het belowende titels: "Teen estetisisme en dekadentisme", "Skoonheid as lewensvorm – Willem Kloos, leier van Tagtig", en een oor "Tagtiger-simbolisme – *Fidessa* van Couperus". (Malherbe, 1945:135, 169, 213). Die belofte word ongelukkig nie vervul nie, aangesien veral die eerste twee opstelle eintlik slegs baie subjektiewe, impressionistiese vertolkings deur en reaksies van Malherbe op algemene verskynsels is, sonder enige selfs indirekte verwysing na die Simbolisme as historiese beweging of as spesifieke literêre tendens. Die opstel oor Couperus is 'n meer analitiese beskrywing van die werk se sprokiesagtige element, die metafisiese simbole, die skoonheidsverheerliking en die siniese toon, maar die term *Simbolisme* word weer op geen wyse verbind aan bepaalde literatuurhistoriese of strukturele verskynsels nie, en Malherbe (1945:217) wil eintlik net sê dat *Fidessa* ten spyte van hierdie "valse fantasmagoriese styl" nie só sleg is nie! Dis egter 'n opstel getitel "Religie in die moderne kuns" wat aan die leser van vandag 'n indruk gee van die instelling teenoor en perspektief op die Simbolisme wat onder die destydse literatore geheers het. In dié bespreking van die Nederlandse skilder Jan Toorop, algemeen aanvaar as erkende simbolis, laat Malherbe blyk dat hy wel deeglik van die Simbolisme as beweging, as literêre modus en as metafisiese begrip bewus is. Hy bespreek verskillende fases in Toorop se oeuvre met verwysing na bepaalde tegnieke en temas, hy noem die magiese elemente, die droomagtige sfeer en die apokaliptiese visies wat die skilder weergee. In die lig van wat heel aan die begin van die artikel gesê is in verband met die ouer prosa se karakteristieke moraliserende en idealiserende inslag, is dit betekenisvol dat Malherbe dit nodig vind om Toorop te "verskoon" vir al sulke "donker hartstogte" met die bewering dat gedurende die laaste fase sy grootste werk deur middel van *geloofsimboliek* geskep word en dat die "wrange duisterheid" nou weer eenvoudig verklaarbaar is! (Malherbe, 1945:104–109). Die byna normatiewe afkeer van dit wat essensieel Simbolisties is, is eksplisiet waar te neem in Malherbe se kritiek.

Dit is deur die asof terloopse opmerkings van enkele individuele skrywers dat 'n mens ook betekenisvolle leidrade oor die invloed van die Simbolisme in ons ouer prosa kan vind. As interessante – maar sekerlik onbewuste – aansluiting by Malherbe se uitsprake oor die geloofsimboliek én oor Kloos kan 'n mens Jan van Melle se beskouing van sy eie lewe en werk lees. Hy noem vyf "oorsake wat my aan die skrywe gebring het", waaronder "die liefde vir die anargistiese idee, ... Kloos, ... die oordenking van die woorde van Jesus Christus" (Van Melle, 1947:201). Oënskynlik 'n jukstaposisie van onverwante en onversoenbare faktore, maar as Van Melle hom ook nog uitvoerig uitlaat

oor sy *Denker kom kyk* (1944), plaas hyself sy skryfwerk baie na aan die kern van die Simbolisme. Hieroor later meer.

Een van die baie Afrikaanse skrywers wat in hulle studiejare direkte en nou kontak met die laat 19e-eeuse Europese letterkunde gehad het, was J.F.W. Grosskopf. Hy sê self dat hy in die jare 1908–1914 tydens sy studieverblyf in Duitsland, Oostenryk en Switserland veel en wyd van tydgenootlike digters, skrywers en veral van die toneel ervaar het. Dis baie opvallend dat Grosskopf sy voorkeur vir die naturaliste Zola en Hauptmann vermeld, en net so opvallend dan ewe verskonend sê dat hy afstand gedoen het van "'n smaak vir die effens oorryp reukie van baie van die letterkundige werke van die Europa van voor 1914" (Grosskopf, 1947b:147). Het hy hom daartoe genoop gevoel, terug in die behoudende Afrikaanse kultuur, om te verseker dat hy "vinnig en deeglik die koffiehuis- en teateragtergrond van Europa uitgevrywe" het? Die ironieë en teenstrydighede wat juis deur hierdie credo van nugtere didaktiek en realisme blootgelê word, is egter besonder veelseggend. Sy eerste reaksie op 'n besoek aan die Transvaalse bosveld gedurende 1914 beskryf hy as *misties* en iets wat lei tot 'n "fantastiese gepeins". Ook beken hy dat "landskap*stemmings* . . . my dieper ontroer as religie of musiek" (Grosskopf, 1947b:149). Dit is juis sy beskouing van die verhouding tussen (Afrikaanse) skrywer en (Afrika)omgewing, wat 'n onteenseglike neiging tot die simbolitiese toon, tegnieke en temas by Grosskopf ontbloot. Hy stel dit só:

> Ons staan self nog steeds in die beslissende ban van die Germaanse gees in die letterkunde. (Hulle) . . . laat ons sien hoedat byvoorbeeld hulle duistere en spookagtige winters aan die hele erfgees van hulle liedere en sprokies en verhale rigting gegee het. Dog – waar dit by hulle koue, honger en donkerte was, is dit by ons: onbarmhartige son, oneindigheid, droogte en dors wat mens en dier en plant beheers. Só of so, kan die menslike tragiek wel ewe aangrypend wees. Maar om met woorde uiting daaraan te gee, sal daar 'n verskillende styl nodig wees. Hulle kleure (nie vir die skilder gesproke nie) is grys en donkergroen, sneeuwit en swart; ons s'n stofgeel, staalblou, rood (Grosskopf, 1947b: 153).

Ook Leipoldt het vanaf 1902–1914 in Engeland, Berlyn, die V.S.A. en in Nederlands-Indië gewoon. Hy gee direkte erkenning aan literêre "voorgangers en tydgenote" vir die invloed op sy eie tegnieke en temas, maar nog meer spesifiek is dat hy "skaamteloos bely dat ek baie verskuldig is aan Baudelaire" (Leipoldt, 1947:52). Dat Leipoldt juis *Die Bergtragedie* (geskryf tussen 1899 en 1903) as sy beste werk beskou omdat "dit die jeugdige verbeeldingskrag voorstel saam met die liriese uitgelatenheid van 'n temperament wat . . . begin besef dat die engtes van 'n tronk hom gaan insluit" (Leipoldt, 1947:53), is veelseggend.

Deur dit wat hierbo uitgelig is, word dit duidelik dat ons in die ouer prosa nie na suiwer oorname of direkte navolging in die algemeen moet soek nie, maar eerder na spore of eggo's by individuele skrywers of in enkelwerke. In die woorde van Balakian (1982:9), "Symbolism amalgamated with native trends and local propensities: it catalyzed inherent attitudes".

In 'n opstel oor die simbolistiese modus en die Latyns-Amerikaanse roman van die era 1885–1924, maak Roland Grass (1982:231) die insiggewende opmerking dat die manifestasies van Simbolisme in die prosa/roman met twee kenmerkende aspekte verband hou; dié van 'n besondere tegniek ("method") en die van 'n spesifieke toon ("attitude"). Met die begrip metode/tegniek word bedoel die wyse waarop indirekte kommunikasie deur middel van beelde, beeldspraak en die liriese, soms eksplisiet musikale komposisie kan plaasvind. Met toon (perspektief?) word bedoel 'n *dedakente* gees – 'n gesindheid wat al eerder deur Balakian (1982:231) gedefinieer is as een "haunted by the cruelty of time and the imminence of death ... an engrossment with self and with the mysteries of an inner fixation, on the imcomprehensible limits of life and death".

Wanneer ons die werke van die ouer Afrikaanse prosaïste en die reaksie daarop deur die ouer literatore onder oë neem, is die aanwesigheid en herkenning van bogenoemde simbolistiese *metodes* duidelik waar te neem. Veral die werk van C.M. van den Heever en D.F. Malherbe kom dadelik en direk ter sprake. Die titels van Van den Heever se verhale kondig reeds die simboliseringsproses aan: *Langs die grootpad* (1928), *Droogte* (1930), *Somer* (1935), *Kromburg* (1937) en *Laat vrugte* (1940), en die uitbou van daardie simboolstruktuur, hoewel dan glad nie so *indirek* as wat Grass sou verwag nie, is aan almal wat hierdie romans gelees het, bekend. Dis opvallend dat die destydse kritiese leser nie net die primaat van die simbool in die Van den Heever-oeuvre beklemtoon nie, maar daarbenewens ook spesifiek op terugkerende simbole wys. Die "desolate maanlandskap en sterre", die visioene en waanbeelde van verhaalkarakters, die beelde van 'n vyandige natuur (soos veral in *Kromburg*), word deur F.E.J. Malherbe (1940:47–70) in sy besprekings van Van den Heever se prosa uitgelig. Die liriese elemente en die visionêre perspektief word deur Schoonees (1950:43–71) beklemtoon, maar dis dieselfde Schoonees wat tegelykertyd die sinisme en die afwesigheid van 'n godsdienstige stramien betreur. Die verwantskap met die Simbolisme spreek duidelik uit waarnemings soos dié.

D.F. Malherbe is die ander prosaïs by wie die aksent op die simbool duidelik waargeneem kon word. Reeds met *Vergeet nie* (1913), maar dan veral in *Die meulenaar* (1926), *Hans-die-Skipper* (1929) en in *Die bergstroom ruis* (1940) is dit die visionêre beelding, die simboliese figure en handelinge, en die ritmiese prosa wat sy styl karakteriseer. Schoonees (1950:72–91) verwys telkens na Malherbe se "klanksimboliek", en noem *Hans-die-skipper* selfs 'n "prosagedig".

Antonissen, moontlik vanweë sy nadere kennis van Wes-Europese strominge, is die één kritikus wat vir Malherbe en Van den Heever direk met die Simbolisme koppel. Van *Vergeet nie* sê hy dat dit "symbolistische, lyrische" elemente vertoon (Antonissen, 1946:221); van Van den Heever se prosa in die algemeen dat dit tiperend van die tendens tot die "neo-romantiek en symboliserende levensbeelding is" (Antonissen, 1946:321).

Dit is egter ook net so duidelik waarom hierdie twee prosaskrywers ten spyte van die vérgevoerde simbolisering nie Simboliste kon wees nie. Schoonees en F.E.J. Malherbe verwys entoesiasties na beide outeurs se "skone prosa", 'n retoriese merker ten opsigte van die "lofliedere . . . vermanings . . . (en) . . . ekstases van 'n volksopvoeder" (Schoonees, 1950:75), maar ook 'n aanduiding van die "edel taal (en) . . . die allegoriese vergelykings" (Malherbe, 1940: 55, 65). En tot dié slotsom moes ons nou al gekom het: idealiserende sentiment, subjektiewe mooiskrywery en uitgebreide vergelykings kan nooit in die simbolistiese sfeer ingepas word nie, want "the great secret of Symbolism is that the poets have publicly slain one word, the world *like*" (Vadja, 1982:37). Antonissen (1946:324) weer beskryf die didaktiese verskynsel ten opsigte van Van den Heever só: "de symboliek heeft haar wortels in realistische waarneming".

Maar om te sien of die tweede simbolistiese modus, dié van die "decadent attitude" wel in ons ouer prosa teenwoordig was, moet ek my tot die destyds minder geagte prosaskrywers wend. Hang dié *mindere* statuur dalk saam met die leidinggewende kritici se onbehae in die karakteristieke simbolistiese sfeer, soos wel gesuggereer word in Schoonees (1950:68) se kritiek teen die "verbitterde stemming" wat soms in Van den Heever se verhale waargeneem is? Dis in 'n opstel van Elize Botha (1987:187–202), "Oor raaisels en rillings . . . Leipoldt se spook en speurstories" wat ek die duidelikste rigtingwyser na die tipiese *attitude* van die simbolis by Leipoldt kon vind. Botha wil in die eerste plek Leipoldt as uitnemende verteller belig, maar in die proses bring sy ook besondere insigte oor die konteks en die tekstuur van daardie spanningsverhale. Die fokus val op Leipoldt se breedvoerige inleiding tot *Waar spoke speel* (1927) sowel as op enkelverhale, en die opvallende betekenis van sy literêre bronne (die "bizarrerie" van Huysmans en die markies de Sade) en die literêre tegnieke (die suggestie van die angswekkende en die bonatuurlike, die evokatiewe natuurbeelding) en die hele oorkoepelende toon (hy bespreek entoesiasties die "degenerasie-verskynsel") is uiters relevant. Dit blyk uit die Inleiding dat Leipoldt (1928 14) bewus was van die simboliste as literêre groep – sy verwysing in opeenvolgende paragrawe na Poe, Sue, De l'isle Adam, en na die gemeenskaplike neiging om "die skoonheid van die bonatuurlike te besing", merk mens dadelik op. Tereg besluit Botha, en dit illustreer vertellings soos "Die wit hondjie", "O'Callaghan se waatlemoen" en "Die transportryer se storie" dat Leipoldt in die eerste plek raconteur is, en die daarmee gepaardgaande toon dan ook gewoonlik skepties-nugter. By sy prosa speel die liriese element geen rol nie; in Goedegebuure (1987) se terminologie is die beelding "konkreet-materialisties", nooit esoteries of onbepaald nie. Maar Leipoldt is die skrywer wat reeds op 16-jarige ouderdom teen alle heersende konvensies 'n striemende aanval op rassisme publiseer, wat as jong dokter De Quincey se loflied oor "celestial drugs" geboeid lees en ook self opium gebruik en wie se hele latere lewe deur die mistiek van die Ooste en die Boeddhisme beïnvloed word. In 'n gedig soos "Die man met die helm" beeld hy die profetiese digter/siener uit, die soort figuur wat herhaal-

delik in sy vertellings uit *Bushveld Doctor* (1937) verskyn, en deur sy hele oeuvre spreek die motief van skoonheidsverheerliking. Geen wonder dat iemand soos Mulder (1942) vir Leipoldt as "tipies 19e-eeuse individualis" karakteriseer, maar hom andersins by geen (in Afrikaans toé bekende?) tendens kan indeel nie. Al kan ons in Leipoldt se prosa nie die suiwer Simbolisme raaklees nie, is sy werk wel deeglik 'n voorbeeld van daardie eerdergenoemde "amalgamation with inherent attitudes" (Balakian, 1982:9).

Daardie selfde spore wat op die Simbolisme se amalgamasie met en katalisering van die "inherente en inheemse" dui, kan in die werk van 'n paar ander figure aangetoon word. Meestal is dit kunstenaars wat, nes Leipoldt, nie deur die tradisionele literatuurgeskiedenis in die eerste plek as prosaïste beskou word nie. Een van hulle is J.F.W. Grosskopf, na wie se kennis van en opmerkings oor die simbolistiese periode reeds in voorafgaande paragrawe verwys is. Enkele vertellings in *Ou Leeumelker en ander vertellings* (1942) gee aanduidings van daardie "oorryp smakie" waarna Grosskopf so half-verleë verwys het. "Allersiele in Wenen" (Grosskopf, 1947a:21–42) met sy opmerklike mineurtoon, die herhalende kleurverwysings van swart en groen en die beelde van somberheid en dood, asook die besonder geslaagde vertaling van Balzac se "Woestynliefde" (Grosskopf, 1947a:83–107) met die evokatiewe natuurbeelde, die verlate atmosfeer en die misterieuse luiperd/vrou, is twee van die beste voorbeelde daarvan. Dis egter in 'n prosadrama, *Die peswolk* (1926) dat onmiskenbare tekens van die Simbolisme voorkom. Die subtitel ("'n sprokie"); die ruimte/dekor, gelaai met simboliese kleure en voorwerpe; die beelde van refleksie en versluiering; die toon van onafwendbare ondergang – dit alles laat mens saamstem met Antonissen (1946:246) se oordeel dat hier "Symbolisme van het allegorische soort is".

Ek wonder of dit vergesog is om ook by 'n ander erkende dramaturg, H.A. Fagan, na 'n neerslag van die Simbolisme te gaan soek. In 1917 het Fagan die bundeltjie *Uit 'n studentealbum* gepubliseer; die taal en spelling nog sterk onder Nederlandse invloed, die sjarmante illustrasies by die ses "kort Verhale" deur Reenen J. van Reenen gedoen. Die naïwiteit is ooglopend ten opsigte van produksie en aanbieding, maar die "uitheemse" sfeer tog aanwesig in vertellings soos "Tableaux vivants" (Fagan, 1917:113) en "'n Gewone rosie" (Fagan, 1917:163). Veral in laasgenoemde verhaaltjie, dié van 'n klein seuntjie wat 'n ruk lank 'n verwaarloosde roosstruik liefdevol versorg maar dan daarvan vergeet en dit uiteindelik laat verdor, is die simbolistiese aspekte ten opsigte van *attitude* é*n* *method* onmiskenbaar daar. Vanuit een perspektief sou mens dit beslis as 'n gewone kinderverhaal kon lees, maar dan kom verskillende verhaalelemente tog baie *verdag* voor. Die ironiese, soms skerp stem wat deurskemer, die angswekkende ruimtebeskrywings, die ineenvloei van dag en drome, die roosstruik wat praat, die vrees vir die nag as "'n meetlose swarte ruimte waarin jij sou dool en swerf als 'n verlore siel, nooit weet waar jij is en nooit 'n uitweg vind nie" (Fagan, 1917: 168), en veral die spottende slotsin plaas hierdie stuk prosa heeltemal buite die konvensionele patroon.

Wanneer Antonissen verwys na die neiging in die vroeë Afrikaanse prosa (die periode 1928–40) tot "neo-romantiek en symboliserende levensbeelding" (1946:321), vermeld hy benewens die werk van Malherbe en Van den Heever ook nog Leipoldt se *Die dwergvroutjie* (1937) en die romans van Anna de Villiers, Elizabeth Vermeulen en P. de V. Pienaar. Sy oordeel op dié skryfwerk as "van middelmatige waarde" moet onderskryf word (Antonissen, 1946:320), en in wese is hier geen sprake van die tipiese "symbolic statement" (Edel, 1982:661) nie.

4. Eugène Nielen Marais

Ek wil uiteindelik stilstaan by enkelskrywers en enkelwerke wat direk met die inherente aard van die Simbolisme gekoppel kan word en dan sonder omhaal Eugène Nielen Marais betrek. Daardie eiesoortige Afrika-simbole waarna Grosskopf verwys het – droogte, dors en stof – struktureer soveel van Marais se prosavertellings, en spesifiek in 'n verhaal soos "Die ondergang van die tweede wêreld" (1933) word die simbool-struktuur ook nog opgebou deur die beelde van duisternis en pyn, van skitterende juwele en afgryslike koelbloedigheid, dit alles saamgetrek in 'n apokaliptiese visie op 'n *ander wêreld*, verwoord deur 'n misterieuse profeet/siener. Hierdie vertelling wat opgeneem is in die bundel *Keurverhale* (1948), is net een uit 'n versameling wat gekenmerk word deur okkulte motiewe: beelde van duisternis en angs, abnormale situasies, en met soms byna mitiese allusies verwoord in 'n liriese, besonder klankryke styl. Die inleidingsparagraaf by 'n verhaal soos "Die pas van Santarey" verwoord amper direk die simbolitiese *attitude* é*n* demonstreer kripties die simbolistiese *tegniek* (Marais, 1980:21).

Marais se deelname aan die karakteristieke Europese sfeer van die eind 19e-begin 20e-eeu is algemeen bekend, maar hy het ook kennis van spesifieke Simboliste gedra – in 1901 reeds het hy Maeterlinck se werk gelees (Mieny, 1988:12). Dis Antonissen weer wat die verbande tussen die biografiese gegewens en die literêre manifestasies eerste raaksien. In 'n destyds uitsonderlik lowende bespreking van Marais se prosa ná 1932, noem hy (Antonissen, 1946:319) die skrywer se skatpligtigheid aan Poe en Balzac, en kom tot die slotsom: "Marais heeft zijn vertelkunst, met al haar eigenschappen, door psychologie en symboliseering verdiept tot schoonheid, met niet geringe verrijking van de Afrikaansche letterkunde . . ." en as uitstaande voorbeeld van dié soort prosa noem Antonissen "Diep rivier" – "zijn meesterstuk, waarin het prachtige sleutelgedicht en de betekenis ervan als symbolische uiting van een menschelijk levenslot, tevens dienen verstaan te worden als symbool en als synthese van wat zijn leven geweest was en wat het nog moest worden vooraleer hij 'die donker stroom' van den dood zou doorsneden".

Die kern van hierdie hele artikel wil ek egter sien in 'n Marais-vertelling wat vir my as die suiwerste vorm van die Simbolisme in die Afrikaanse prosa voorkom. Dit is geneem uit die bundel *Dwaalstories en ander vertellings*

(1974), dié klein versameling wat al so baie lesers tot nuwe insigte en veranderde uitsprake gebring het. Dekker (1964:119) kon nog kategories praat van die "eienaardige, omsamehangende Boesmanstories", terwyl Van Wyk Louw in 1961 sou sê dit is "van die grootste prosa in ons taal . . . alles is ene magiese taal . . . Marais het hier in 'gesigte' soms iets gesien van wat Afrikaanse kuns kan wees" (Louw, 1963:135). Later sou Du Randt (1970: 2–3) oortuigend aantoon dat dié verhale indrukwekkend gestruktureer is – die simmetriese handelinge, ruimte- en tydsaanduidings, die allegoriese ontginning, selfs die Christelike verwysings, en die hele komplekse vertellersaspek, in wese 'n diskreditering van die heersende en konvensionele lesersreaksie sowel as van Marais (1974:4–5) se eie *misleidende* voorwoord tot die bundel met sy bewerings van 'n losse struktuur en 'n algemene betekenisloosheid. Die einste voorwoord het my egter die eerste rigtingwysers na die sfeer van die Simbolisme gebied. As Marais sê dat die *klank* belangriker as die betekenis is, as hy verwys na die *baie duistere betekenis* van die vertellings, en as hy *suggestie en verbeelding* tot struktuurkern benoem, is ons onmiskenbaar besig met "the concept of Symbolist communication" (Balakian, 1982:681). Die enkelteks waarin daardie konsep na letter en in gees vorm kry, is die laaste, en volgens Van Wyk Louw "die minste" van die vier dwaalstories, naamlik "Die Reënbul" (Marais, 1970:25–30).

Wat Marais in sy voorwoord as "die suggestie van 'n reeks verhaalagtige gebeurtenisse" aangedui het, word in die storielyn van "Die Reënbul" sigbaar as die verhaal van 'n ou towenares, Galepa, wat haar eie kind doodgetoor het en daarna met dié se twee dogters weg van die bewoonde vlakte na 'n hut bo in die rante getrek het. Die jong meisies was geliefd onder die ander mense, en die jong mans het steeds toenadering tot veral Nampti bly soek. Galepa het al sulke pogings verydel, en die meisies het eensaam gebly. Nampti – eens die laggende en vrolike – het droewiger geword en het soggens wanneer sy water gaan haal 'n treurlied gesing. Op 'n dag toe sy na haar eie refleksie in die waterkuil staar, het vanuit 'n skielike miswolk 'n vreemde maar opwindende lied opgeklink. Volgens haar Ouma se raad het sy die dag daarna toorgoed in die kuil gegooi en toe het 'n wonderlike jagtersfiguur uit die water gerys, iemand wat haar gevlei en haar na hom gelok het. Tuis het die Ouma vol blydskap beweer dat die verskyning dié van "die reën" was, maar die susters was diep bekommerd oor die hele gebeure. Die volgende dag keer Nampti terug na die water, behang met juwele op die Jagter se versoek. Saam met hom stap sy die water in en kom dan in 'n ander, pragtige wêreld aan. Op die vlaktes is daar nooit weer van haar gehoor nie, en haar suster en die jong mans het oor haar verdwyning getreur.

Die aanbieding van hierdie betekenislose gebeure word besonder betekenisvol gestruktureer. Die belang van die *ruimtelike* plasing word deur die aanvangsin geaksentueer, en daarna word die ruimte deur reekse van konstrasterings, parallelismes en herhalings simmetries opgebou. Die teenstelling tussen die "eintlike woonplek . . . die vlakte" en die rantjies, "die ongesonde plek" word kumulatief en uitgebreid herhaal. Die eerste ruimte is

vrugbaar, veilig en sosiaal, die spore van mens en dier lê daar, diep en lank; die tweede is die plek van vlugtelinge, vol gevaar en vyandigheid en waar daar verniet na 'n spoor gesoek word. Die rantjies as simbool van 'n gedwonge verblyfplek, 'n soort bergtronk, word geïmpliseer deur die verwysing na Galepa se moord op haar dogter en dat "die werf of die vlakte vir haar te nou geword het" (Marais, 1974:26). Dis ook vanaf die kliprand waar Nampti elke oggend treurig na die geselligheid onder in die vlakte staar; die randjies is die tuiste van mense wat "die groot moeilikheid druk" (Marais, 1974:26). Dieselfde beelde van gevaarlike hoogtes, vlug, tronke en gevangenisskap is kenmerkend van die poësie van Baudelaire, Mallarmé, Valery, Rimbaud en van die dramas van Maeterlinck; binne die simbolistiese konteks "such architectural representations are negative and evil forms of images of flights into an inner world, ... expressions of being closed in upon oneself, and of descending into the depths of oneself. This leads to the Symbolist myth *par excellence*, that of Narcissis, as well as to an image of capital importance, that of mirrors, diamonds and reflections" (Forestier, 1982:113).

Die twee uitstaande verhaalfigure in hierdie bergtronk, Nampti weens haar lieftallige skoonheid, en Galepa weens haar uiterste boosheid, ontvlug beide die eensaamheid hoewel nie deur 'n terugkeer na of versoening met die *normale* wêreld, die vlakte nie. Galepa hou haar besig met toorgoed en toorliedere, Nampti sing/dig, hoor en sien "dinge wat nie is nie" (Marais, 1974:28), "droom as die son skyn" (Marais, 1974:29) en staar na haar eie skaduwee in die water. Die verskyning van die redder en verlosser gaan gepaard met wolke waardeur die realiteit versluier word (eers die veraf rook van die vlaktevure, dan die refleksies in die water, dan 'n miswolk, 'n bergwolk, 'n groot wolk en uiteindelik dan die een wolk wat alles toemaak). Die jagter se arms blink van ringe, om sy nek is "baie krale soos die reënboog" te sien, en hoewel Nampti skaam is vir die ongewone daad voldoen sy aan sy versoek om "al (haar) aanhanggoed" te dra (Marais, 1974:28).

Wanneer sy saam met hom deur haar eie skadu in die dieptes van die water instap, kom sy uiteindelik by "'n groot werf met nuwe strooihuise soos van 'n bruidegom ... alles volop ... en hy roep haar soos die bruidegom die bruid roep" (Marais, 1974:30). Klaarblyklik het ons hier 'n inheemse gelukstaat, 'n treffende transponering van die "imaginary palaces and cities, idealized architecture, welcoming strangers" wat telkens in die werk van die simboliste voorkom; beelde wat veral by iemand soos Verhaeren verwys na "the secrets of self, the depth of the subconscious, the riches of the soul" (Forestier, 1982: 112).

Daar bestaan myns insiens 'n voor-die-hand-liggende én geldige parallel tussen dié soort tematiek, en dit wat algemeen bekend is omtrent motiewe in Eugène Marais se oeuvre en omtrent sy persoonlikheid self. Dat dit ook in die spesifieke vertelling wel gaan om 'n lewensreis, een waartydens die/'n mens slegs in en deur homself (gewaande?) geluk kan vind, word onder andere deur die ontwikkeling van die *spoor*-beeld gesuggereer. Spore wat in die

vlakte diep lê en in die rante onsigbaar is, verwys na die verskillende lewenskwaliteite van die twee leefruimtes; verwonding en dood word gelykgestel aan 'n bloedspoor of 'n doodgewaaide spoor; Nampti se vereensaming word uitgebeeld in terme van 'n spoor wat deur die son weggebrand word, en die teken van die finale verdwyning is dat "haar laaste spoor . . . by die water (was)" (Marais, 1974:30). In 'n voetnoot, "verklarings van die skrywer", staan: "Die Boesmans glo dat die spoor deel van die mens uitmaak. As 'n mens begrawe word, kom daar 'n wind wat al sy spore doodwaai sodat niks van hom agter kan bly nie." Ek moet saamstem met Balakian (1982:682) dat, tipies simbolisties, die ruimte in hierdie vertelling "reflector of both the subjectivity of the author and of the image of a supernatural world" is.

Die verhouding tussen dié wêreld waar spore getrap moet word, en dié een waar jy spoorloos die water kan inloop, word deur verskillende handelinge en situasies opgebou. Galepa is verban na die berge omdat sy "swart toorgoed" gebruik het, sy hou haar kleindogters geïsoleerd deur 'n toorlied, en as die eerste aanduidings van die ánder wêreld kom, gee sy aan Nampti toorgoed om in die roerende waters te gooi. Die resultaat daarvan, 'n betowerende verskyning, gee aan Galepa groot plesier (sy sing 'n blydskapslied), terwyl die *normale* suster egter Nampti se waarnemings afmaak deur te sê: "die meisie droom as die son skyn. Daar sal verkeerde dinge met haar gebeur" (Marais, 1974:29). Nou raak Nampti vinnig doof vir die klanke van die gewone lewe, en sy gee haarself fisies en emosioneel heeltemal aan die Jagter oor: sy "klim op sy rug, sy druk haar oë toe, en sy voel dit (die wolk) kom oor haar lyf" (Marais, 1974:30). Hierdie soort transformasie moet kom deur gebruik van 'n besondere middel (die toorgoed) en na 'n totale oorgawe aan die gevolge van daardie middel (die geluksaligheid wat die Reënbul bring) en is weer eens deel van die simbolistiese wêreld. Baudelaire veral het belanggestel in "artificial paradises reached through opium, hashish and wine" (Preminger, 1965:837); en, "resorting to dreams as the only means of turning their backs on a reality that had become too harsh, where reconciliation with the world was accomplished in a beyond which was generally more of an escape than an intellectual edifice, (characterized) the work of Mallarmé" (Jouanny, 1982: 74). Net so karakteristiek aan die Simbolisme is dat hierdie droomwêreld bevolk word met "figures transcending reality, becoming emblematic signs of rare, ideal worlds" (Gullón, 1982:214). Dat in Marais se boesmanstorie die Reënbul só 'n mitiese figuur is, is baie duidelik. Die titelsuggestie (halfdier, natuurgod?), die okkulte sfeer van sy verskyning, die towenares se aanbidding, die Reënbul se vermoë om die mens uit die aardse weg te neem, die uitsonderlike voorkoms en vermoëns (sy wapens en skitterende juwele, sy "mooi, baie mooi woorde") is alles verhaalelemente wat so 'n mitiese toon daarstel. Die moontlikheid dat die Reënbul net 'n waanbeeld is wat lok en verlei, met ander woorde "the lure that fools the creative artist and the village girl" (Forestier, 1982:107) en dat Nampti nog 'n slagoffer van Galepa se swart toorkuns is, is egter net so geldig binne die simbolistiese konteks waarin die chimera (drogbeeld) 'n bekende element is (Forestier, 1982:107).

In dié mate wat *karakterisering* in so 'n kort vertelling plaasvind, is dit hier wel 'n betekenisvolle element van die hele simbolistiese sfeer. Die mense van die vlakte is volgens die verteller 'n anonieme groep, en na die *nugter* Valkvlerk word slegs sydelings en geringskattend (?) verwys. Galepa, Nampti en die Reënbul is egter die hooffigure – elkeen uitsonderlik, elk 'n *outsider* "rejecting and rejected by the world" (Jouanny, 1982:74): 'n bose towenares/profetes, 'n skone digteres/sangeres en 'n wonderbaarlike verlosser. Universele tipes ook, maar weer eens primêr tiperend van die simbolistiese mensbeeld. Galepa en Nampti is albei bekend binne dié patroon – die een met haar okkulte bedrywighede, die ander só bemind maar só onbereikbaar, en albei is in hierdie dwaalstorie gekoppel aan sowel 'n ideale wêreld as aan die dood, en dus albei ook verteenwoordigend van "women as objects of mystical veneration, also associated with cruelty and destruction; bound to the ideal 'elsewhere' which the Symbolists foresaw and sought, especially in the work of Barrès, Gourmont, Maeterlinck and Régnier" (Forestier, 1982: 197).

Die invul van die karakters se innerlike en verlede steun in 'n groot mate op die musikale motief – daar is 'n verwysing na die susters se dansery en musiek toe hulle nog op die vlakte was; die jong mans kom later met vrugtelose uitnodigings tot die daaglikse gedans, Galepa verdryf haar vyande met 'n "toorlied wat die hart swak maak", Nampti se toenemende lyding word verwoord in 'n "liedjie van verlangste", die verlossing word aangekondig in 'n lied uit die water, en die Ouma se laaste ingryp in Nampti se lewe is die sing van 'n "blydskapslied" wanneer sy die Reënbul loof. Nampti se lied, "Wat word van die meisie wat altyd alleen bly" (Marais, 1974:27), is 'n poësieteks opgeneem in bundels onder die titel "Die towenares" en wat in eie reg struktureel beskryf en geïnterpreteer moet word; in die konteks van hierdie artikel verwys ek daarna slegs binne die oorkoepelende liriese aard van die verhaal as geheel. Die insluiting van dié lied/gedig in die verhaalteks, soos ook nog die lied van Galepa en dié van die Wind, beklemtoon die betekenisvolle musikale aspekte in die vertelstruktuur. Deur woordherhaling in Nampti se lied (*alleen*, *treur*, *lied*, *mooi woorde*, *wind*) word sleutelbegrippe uitgelig wat regdeur die vertelling (in die dialoog, in die oorsigtelike beskrywings en in die ander liedere) weer en weer voorkom. Klankherhalings in die vorm van assonansie (*spoor*, *toor*, *droom*, *dood*) en van alliterasie (*w*ind, *w*olk, *w*ild, *w*ater) karakteriseer die vertelstyl; refreine word gevorm deur bepaalde uitdrukkings (ek/sy wag, Hart van die dagbreek, hart vol wonder) en die sintaktiese patrone lei tot 'n byna argaïese, poëtiese formuleringswyse (vgl. die laaste paragraaf op bl. 29). Preminger (1965:836) se opmerkings oor die simbolistiese "power of the word which goes far beyond ordinary denotative verbal limits through suggestive developments in syntax and interrelated images, and through what may be termed the phonetic sign of musicality and connotative sound-relationships to create profoundly evocative poetry", is hier byna woordeliks toepaslik.

Die betoog hierbo (want dit was geen gedetailleerde teksanalise waardeur die

besonder komplekse en veelduidige aard van hierdie veelvlakkige verhaalteks blootgelê is nie, maar slegs 'n oorsigtelike demonstrasie van die teenwoordigheid van die simbolistiese modus in 'n enkelteks) het gefokus op die aantoonbare, herkenbare taal en styl van die Simbolisme; ter afsluiting van my argument is dit egter nodig om juis die element van *onbepaaldheid*, daardie "mystery that never fully reveals itself and should never be dispelled and destroyed" (Brunel, 1982:405) te beklemtoon. Ek het hierbo reeds verwys na die mitiese aspekte in hierdie dwaalstorie; die inherente meerduidige aard van die mite as sodanig, maar ook die besondere meerduidigheid van die mite in Marais se vertelling, wat 'n essensiële faset van die simbolistiese tendens is. Die onsekerheid omtrent wie of wat die Reënbul is, omtrent wat met Nampti gebeur (en dit is onsekerhede wat op storievlak deur die verhaalkarakters uitgespreek word); die moontlikheid dat ons hier met suiwer natuursimboliek te doen het (droogte, reën, vrugbaarheidsoffers); die eggo's van 'n Christelike verwysingspatroon (daar is duidelike oornames uit Jesaja 43 en uit Openbaringe 21 en 22); die moontlikheid dat dit hier gaan om 'n uitbeelding van "primal images", of dat alles uiteindelik net 'n vertolking is van "the poet's recognition of his own soul" (Forestier, 1982:119, Gullón, 1982:213); al dié interpretasies is ewe relevant. Klaarblyklik funksioneer elke narratiewe element hier op simboliese vlak, en "the poet (is promoted) from his role of interpreter of enigmas to that of creator of perplexities" (Balakian, 1982:685). Vir die hedendaagse leser is dit byna onvermydelik om "Die Reënbul" buite die konteks van sy skrywer se lewensomstandighede te lees. As dié verhaal in die loop van 1921 in die tydskrif *Die Boerevrou* verskyn, is dit nadat Marais alreeds vier, vyf jaar daaraan gewerk het, en dit op 'n tydstip toe hy van verskillende vriende vervreemd geraak het (veral na die skietvoorval in Tielman Roos se huis), en toe hy alle beheer oor sy morfiengebruik begin verloor het (Rousseau, 1974:325–329). Daardie persoonlike verbande word egter oorstem deur die insig dat met hierdie "boesmanstories" Marais verskeie lesersgenerasies mislei het, dat hy in werklikheid hoogs-gesofistikeerde, uiters komplekse tekste geskryf het, dat hy die essensie van 'n internasionale, esoteriese literêre tendens in 'n eie outentieke en onnavolgbare Afrika-idioom weergegee het, en dit by wyse van "plumbing the most profound depths of the folk poetry of a particular people" (Balakian, 1982: 690). Nog eens 'n onderstreping van die statuur van Marais as woordkunstenaar.

5. Jan van Melle

Dit was eintlik 'n eenvoudige taak om Marais se "Die Reënbul" met die Simbolisme te koppel toe die skakels eers eenmaal geïdentifiseer is. Op stuk van sake was albei die karakteriserende eienskappe ten opsigte van *method* en van *attitude* direk waarneembaar. Om my hele ondersoek so 'n entjie van die vanselfsprekende of voorspelbare weg te neem, sou ek kortliks wou verwys na 'n heel ander outeur en 'n heel ander soort teks: Jan van Melle se *Denker kom*

kyk (1944). Van Melle (1947:202) self sê van dié "boekie" dat "die skryf, en die lees en die herlees daarvan het my miskien meer plesier verskaf as een van my ander boeke". Dit 'n ongewone verhaal, opgebou in 14 episodiese hoofstukke wat eintlik elk 'n selfstandige geheel vorm – "'n fantastiese reisverhaal; die resultaat van 'n vermenging van droom, onbeheerste fantasie gepaard met besonkenheid. 'n Ou man lê siek en sy bekommernisse oor die nood, sonde en onverstand van die mensdom, laat hom in verband daarmee drome droom, drome in sy slaap en dan weer deur koors verhewigde fantasieë gedurende tye dat hy wakker lê. In die ure wanneer hy helder van gedagte is, trag hy hom die drome te herinner, hulle te suiwer en te voltooi en daarna te rangskik tot 'n samehangende reeks. Met sy oorlede vriend Martiens maak hy 'n reis deur 'n denkbeeldige wêreld waarin die vernaamste ondeugde van die mense skerp sigbaar is. Maar terwyl by ons gewoonlik alle soorte van sondes in elke land en stad aangetref word, kom daar (in die verhaal) in elke plek een bepaalde ondeug spesiaal tot uiting" aldus Van Melle self (1947:203).

So 'n parafrase plaas die vertelling natuurlik direk binne die simbolistiese sfeer, 'n algemene indruk wat nog skerper vorm kry wanneer 'n mens veral hoofstuk elf, "Die reis deur die bosse" lees (1944:71–91), die verhaal van "die land van die wat alleen kan loop" (1944:78). Hierdie hele versameling is al dikwels deur verskillende lesers kortweg afgemaak as 'n soort religieuse prediking (Antonissen, 1946: 351; Kannemeyer, 1988:121) – of hulle het in besprekings van Van Melle se werk dit heeltemal verswyg – maar in "Die reis deur die bosse" is daar weinig van 'n moraliserende toon te bespeur. Herman moet deur 'n onherbergsame wêreld reis – hoë gebergtes, bosse waarin hy verdwaal, gevaarlike riviere en waterkuile. Die plek is bevolk met eensame en verstote figure: 'n misdadiger op vlug, 'n skrikwekkende mensdier, en 'n vrou met "slangoë ... hulle trek hom aan en stoot hom tegelyk af – ondeurgrondelik groot en starend" (Van Melle, 1947:85). Die bevreesde reisiger beweeg soos 'n slaapwandelaar, droom die dae om, en word geteister deur waanbeelde terwyl bose geeste snags sy bloed uitsuig. In die verwarrende boslabarint is sy enigste steun die rigtinggewende sterre en 'n sakkie toormedisyne.

Die relaas van hierdie reis vertoon geen ontwikkelende gebeurelyn nie en daar is weinig sprake van kousaliteit of chronologie; die karakter se ervarings is asof tydloos, gekenmerk deur herhalende situasies en reaksies, deur 'n ineenvloeiing van dag en droom. In dié wonderbare wêreld is "alles baie bedrieglik en byna niks behou sy vorm nie" (Van Melle, 1947:88); tussendeur hoor Herman stemme wat hom verlei en vreemde liedere bedwelm sy sinne. As hy uiteindelik droom dat hy sy vriend Martiens weer sien, is die gerusstellende gevoel waarmee hy wakker word, heeltemal onlogies in die lig van wat vooraf gegaan het. Die aksent op die eensaamheid en *outsider*skap, die herhalende beskrywing van die blinkende waters, die kernrol wat die slangvrou met haar sensuele hare en oë speel en die beklemtoning van die kleur blou, is besonder veelseggend. Louis Forestier (1982:101–118) beweer in verband met simbolistiese beelding dat "the dominant shade of Symbolism

... seems to be blue", en "of woman's appearance, Symbolism seems to be particularly involved with eyes and hair ... their pupils attract those who stare at them". As dié episode in Van Melle se verhaal eindig met die waarskuwing deur die dooie man: "Daardie meisie, sê Martiens, sy is die oorsaak van die ondergang" (Van Melle, 1947:91), is ons vierkantig binne die simbolistiese idioom.

Om Van Melle wat volgens konvensionele beskouing 'n aartsrealis is met die Simbolisme te verbind, mag absurd voorkom. Van Melle was egter nie net 'n oortuigde Christen nie, maar ook individualis en anargis, en daaruit ontstaan dalk die koppeling met die anti-doktrinêre, idealistiese aspek van die Simbolisme. Want in wese is Simbolisme nie net 'n spel met "symbols of a specific kind, but a symbolic statement, a record in symbol language of various states of feeling in the dreamer" (Edel, 1982:661).

6 Ten besluite

Toe ek met hierdie ondersoek begin het, en ook nog tydens die uitvoering daarvan, was ek sterk onder die indruk van hoe 'n vaagomlynde gebied en met watter moeilik naspeurbare begrippe ons wel te doen het. Hierdie verslag gee nie 'n finale, of selfs eers 'n vaste vorm aan daardie hele ondersoekgebied nie, maar ek dink tog dit het aangetoon dat, in teenstelling met Dekker se bewerings wat vroeër aangehaal is, die teenwoordigheid van die Simbolisme – en spesifiek in die ouer Afrikaanse prosa – 'n bewysbare gegewenheid in die Afrikaanse prosa is.

Vanselfsprekend is bostaande uitsprake die resultaat van 'n voorlopige en oorsigtelike verkenning; lei dit hopelik ook tot die daarstelling van 'n reeks nuwe vrae ten opsigte van die literêre ondersoek as sodanig. En in die eerste plek sou mens met veel groter nougesetheid en as deel van 'n veel wyer leesprogram weer na die werk van al ons ouer prosaïste kan gaan kyk. 'n Groot bate van hierdie inleidende ondersoek was juis die insig dat soveel van die gekanoniseerde uitsprake oor skrywers en rigtings dikwels nie meer gesaghebbend is nie.

Wellek (1982:19) het beweer dat 'n ondersoek na die Simbolisme uiteindelik moet lei tot "an explanation of how the word is used". Dit lyk asof mens ten opsigte van die ouer prosa in Afrikaans wel karakteristieke elemente kan aantoon. Die simbolistiese Afrikaanse prosa is sonder uitsondering liries van aard, met vérgevoerde beelding, sterk ritmiese patrone, en 'n komplekse, meerduidige metafisiese basis. Die daarstelling van 'n fantastiese sfeer in 'n byna jargonistiese styl dra dan ook by tot die dikwels esoteriese toon. Die duidelikste neerslag van dié modus kom ook voor by spesifieke outeurs en in enkele tekste; van 'n identifiseerbare beweging of selfs 'n homogene groep is geen sprake nie. Die skrywers wat ek wel as simbolisties sou beskryf, is egter sonder uitsondering figure wat buite die tradisionele en normatiewe konteks van die vroeë Afrikaanse kulturele lewe gestaan het, almal individualiste en

mense met 'n intieme kennis van die vroeg 20e-eeuse Europese sfeer. Dis opvallend dat in elke geval wat hier uitgesonder is, die skrywers en die spesifieke werk deur tydgenote onderskat is, al was dit dan omdat die outeur deur die konvensionele kritiek eerder met 'n ander genre geassosieer is. Dit lyk my daarom noodsaaklik om nie alleen daardie tydgenootlike leesresepsie te re-evalueer nie, maar ook om die spesifieke outeurs en veral hulle prosa-oeuvre te herinterpreteer.

Dit is ook duidelik dat eers dekades ná die Simbolisme in Europa hoogty gevier het, dit sy neerslag in die Afrikaanse prosa gelaat het. Klaarblyklik dus 'n tendens wat deur kontak met en kennis van die ideologiese en literêre fenomeen, later in die eie Afrikaanse idioom verwerk is.

Al die bogenoemde vertellings kommunikeer dié visie wat deur Symons (1958:3–5) omskryf is as een waar "the visible world (is) no longer a reality, the unseen world nog longer a dream". Wêrelde waarin "everything reflects everything else", en waar die weergawe van 'n *psigiese* realiteit deur middel van die pluriforme en onbepaalbare simbool 'n gemeenskaplike karakteristiek is. Die kenmerkende *metode* van die Simbolisme (indirekte kommunikasie deur middel van beelding) en die kenmerkende *toon* (die dekadente *attitude*, soos veral sigbaar in die preokkupasie met die dood) is in die werk van al dié skrywers sigbaar aanwesig.

Dit lyk ook asof mens in hierdie vroeë simbolistiese werke daardie aspekte wat rondom die Sestigerjare die Afrikaanse prosa sou karakteriseer, reeds kan herken. Die surrealistiese elemente, die bewussynstroomtegniek, die hele klem op innovasie en universaliteit is reeds by Marais, Grosskopf, Fagan, Van Melle en Leipoldt gedurende die tydperk 1917–1944 teenwoordig. Al hierdie skrywers het deel gehad aan die era van "the post-Darwinian shakeup relating to questions of origin and destiny, of human necessity and of objective chance" (Balakian, 1982:683). Die Simbolisme, ten nouste verbind met daardie era, was egter geen tyd- of plekgebonde mode nie, maar 'n vitale invloed wat – selfs in sy inheemse, Afrikaanse vorm – sigbaar bly in van die belangrikste werke van ons tyd.

Bibliografie

Antonissen, Rob. 1946. *Schets van den ontwikkelingsgang der Zuid-Afrikaansche Letterkunde.* Diest: Pro Arte.

Balakian, Anne (red.). 1982. *The Symbolist movement in the literature of European languages.* ICLA, Budapest: Kiadó.

Botha, Elize. 1987. *Prosakroniek.* Kaapstad: Tafelberg

Brunel, P. 1982. The "Beyond" and the "Within": the place and function of myths in Symbolist literature. *In:* Balakian, A. (red.). *The Symbolist movement in the literature of European languages.* ICLA, Budapest: Kiadó. p. 399–413.

Dekker, G. 1964. *Oordeel en besinning.* Kaapstad: Human en Rousseau.

Du Randt, H. 1970. *Die stem van die storieverteller.* Pretoria: J.L. van Schaik.

Edel, Leon. 1982. Symbolic statement: psychological view. *In:* Balakian, A. (red.). *The Symbolist movement in the literature of European languages*. ICLA, Budapest: Kiadó. p. 661–668.
Fagan, H.A. 1917. *Uit 'n studentealbum*. Paarl: S. van Tonder. ("Die gewone rosie".)
Forestier, Louis. 1982. Symbolist imagery. *In:* Balakian, A. (red.). *The Symbolist movement in the literature of European languages*. ICLA, Budapest: Kiadó. p. 101–118.
Goedegebuure, Jaap. 1987. *Decadentie en literatuur*. Amsterdam: Arbeiderspers.
Grass, Roland. 1982. The Symbolist mode in the Spanish *Modernista* novel. *In:* Balakian, A. (red.). *The Symbolist movement in the literature of European languages*. ICLA, Budapest: Kiadó. p. 229–252.
Grosskopf, J.F.W. 1947a. *Ou leeumelker en ander vertellings*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.
Grosskopf, J.F.W. 1947b. Belydenisse van J.F.W. Grosskopf. *In:* Nienaber, P.J. (samest.). *Afrikaanse skrywers aan die woord*. Johannesburg: APB. p. 142–153.
Grosskopf, J.F.W. 1956. *Drie eenbedrywe vir een aand*. ("Die peswolk", 1926).
Gullón, R. 1982. Symbolism and modernism. *In:* Balakian, A. (red.). *The Symbolist movement in the literature of European languages*. ICLA, Budapest: Kiadó. p. 213–228.
Jouanny, R. 1982. The background of French Symbolism. *In:* Balakian, A. (red.). *The Symbolist movement in the literature of European languages*. ICLA, Budapest: Kiadó.
Kannemeyer, J. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652–1987*. Kaapstad: Academica.
Leipoldt, C. Louis. 1928. *Waar spoke speel*. Kaapstad: Nasionale Pers Bpk.
Leipoldt, C. Louis. 1947. Eerste skoffies. *In:* Nienaber, P.J. (samest.). *Afrikaanse skrywers aan die woord*. Johannesburg: APB. p. 44–55.
Leipoldt, C. Louis. 1980. *Bushveld Doctor*. Hersiene uitgawe. Kaapstad: Human en Rousseau.
Louw, N.P. Van Wyk. 1963. *Vernuwing in die prosa*. Tweede uitgawe. Kaapstad: Human en Rousseau.
Malherbe, D.J. 1980. *Hans-die-Skipper*. Kaapstad: Tafelberg.
Malherbe, F.E.J. 1940. *Aspekte van die Afrikaanse literatuur*. Kaapstad: Nasionale Pers beperk.
Malherbe, F.E.J. 1945. *Lewensvorme*. Opstelle oor kultuur, kuns en literatuur. Hersiene druk. Kaapstad: Nasionale Pers Bpk.
Marais, Eugène Nielen. 1974. *Dwaalstories*. Kaapstad: Human en Rousseau. ("Die reënbul", 1921.)
Marais, Eugène Nielen. 1980. *Keurverhale*. Johannesburg: Perskor. ("Ondergang van die tweede wêreld", 1933.)
Mieny, C.J. 1988. *Leipoldt en Marais. Onwaarskynlike vriende*. Pretoria: J. Lötter.
Mulder, H.A. 1942. *Tweede wêrelde*. Opstelle oor Afrikaanse en Nederlandse letterkunde. Pretoria: J.L. van Schaik.
Nienaber, P.J. 1947. *Afrikaanse skrywers aan die woord*. Johannesburg: APB.
Oversteegen, J.J. 1982. *Beperkingen*. Utrecht: HES.
Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys. Departement Afrikaans-Nederlands. 1987. *Aansoek by die Raad vir Geesteswetenskaplike navorsing vir 'n groter toekenning vir 1988*.
Preminger, Alex (red.). 1965. *Encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton U.P.
Roos, H.M. 1980. "Keurverhale 'n bevestiging van Marais se statuur". *Die Vaderland*, 30 Oktober.
Rousseau, Leon. 1974. *Die groot verlange*. Kaapstad: Human en Rousseau.
Szabolcsi, Miklos. 1982. On the spread of Symbolism. *In:* Balakian, A. (red.). *The Symbolist movement in the literature of European languages*. ICLA, Budapest: Kiadó. p. 183–189.
Schoonees, P.J. 1950. *Tien jaar prosa*. Johannesburg: APB.
Symons, Arthur. (1958). *The Symbolist movement in literature*. 3de Hersiene druk. New York: Dutton & Kie.
Vadja, G.M. 1982. The structure of the Symbolist movement. *In*: Balakian, A. (red.). *The Symbolist movement in the literature of European languages*. ICLA, Budapest: Kiadó. p. 29–41.
Van den Heever, C.M. 1937. *Kromburg*. Kaapstad: Nasionale Pers Bpk.
Van den Heever, C.M. 1972. *Somer*. Pretoria: Van Schaik.
Van den Heever, C.M. 1987. *Laat vrugte*. Pretoria: Van Schaik.

Van Gorp, H. e.a. 1984. *Lexicon van literaire termen*. Hersiene druk. Leuven: Wolters.
Van Melle, J. 1944. *Denker kom kyk*. Pretoria: Unieboekhandel.
Van Melle, J. 1947. Met die kronkelpad van skrywe. *In:* Nienaber, P.J. (samest.). *Afrikaanse skrywers aan die woord*. Johannesburg: APB. p. 197–206.
Wellek, Rene. 1965. *Concepts of criticism*. Yale University Press.
Wellek, Rene. 1970. *Discriminations: further concepts of criticism*. Yale University Press.

Universiteit van Suid-Afrika