

IRONIE EN EK :

Aspekte van die ironie as
struktuurfaktor in die
romanwerk van Marnix Gijsen.

Verhandeling aangebied ter
voldoening aan die vereistes vir
die graad Magistra Artium in
Afrikaans/Nederlands aan die
Universiteit Rhodes, Grahamstad.

deur

KARIN STEYN
Januarie 1971

τω συνεργησαντι

INHOUD

| | <u>Bladsy</u> |
|---|---------------|
| IRONIE | 4 |
| 1. Die begrip ironie. | |
| 2. Verwante begrippe. Vorme van ironie. | |
| 3. Beskouinge oor die ironie van Marnix Gijssen. | |
| | |
| DIE IRONIESE MASKER | 20 |
| 1. Joachim van Babylon. | |
| 2. Klaaglied om Agnes. | |
| | |
| IRONIE IN DIE 'DORP' | 47 |
| 1. Telemachus in het dorp. | |
| 2. De man van overmorgen. | |
| 3. De lange nacht. | |
| 4. De oudste zoon. | |
| 5. Ter wille van Leentje. | |
| | |
| GOED EN KWAAD, EN IRONIE | 88 |
| 1. Goed en kwaad. | |
| 2. De kat in den boom. | |
| 3. Er gebeurt nooit iets. | |
| 4. De diaspora. | |
| | |
| IRONIE WORD ONLEEFBAAR | 126 |
| 1. Lucinda en de lotoseter. | |
| 2. Harmagedon. | |
| 3. Het paard Ugo. | |
| | |
| IRONIE OM DIE IRONIE | 154 |
| 1. De vleespotten van Egypte. | |
| 2. De parel der diplomatie. | |
| 3. De val van Zijne Excellentie Minister Plas. | |
| 4. Jacqueline en ik. | |
| | |
| NAWOORD | 179 |
| | |
| BIBLIOGRAFIE | 183 |

IRONIE

1

Die woord ironie en sy moderne betekenis stam van die Griekse eiron, wat blykbaar aanvanklik 'n platvloers-volkse woord was vir "geslepe", "listig" of "slu", en wat vir eers in die letterkunde sy verskyning gemaak het in die vroeë komedie, waar dit gebruik is om iemand aan te dui wat bedrewe is in elke moontlike vorm van gewetenlose kullery.¹ Die woord self is egter nooit uitvoerig bespreek nie. "Its etymology has never been ascertained, and very likely never will be, for it has all the appearance of a colloquialism. - ... it was long in fighting its way into literature, and even then it got in only by the back door of Comedy. It was a 'vulgar' word. So when the thing it denoted had become anything but vulgar, the name for it appeared no longer suitable; and that is one main reason why we have no adequate treatment of 'Irony' as such. Other, less legitimate, terms were sometimes used to express the quality; but it was easier to let it impose itself."²

Die Griekse komedie het egter 'n vaste vorm ontwikkel, wat die oorspronklike betekenis van die woord eiron en die rigting van sy betekenisontwikkeling nader belig. Die komedie het 'n Agoon (konflik) voorgestel tussen twee karaktertipes, die Alazon (die grootprater-bedrieër) en die Eiron (nie so 'n groot swaap as wat hy voorgewend het nie), en waarin die Alazon deur die Eiron verslaan is. Die Alazon het dus voorgesê dat hy meer, en die Eiron dat hy minder was as wat in der waarheid die geval was. Aldus is uit die aard van die saak sekere beperkinge aan die komedie opgelê, en uit hierdie beperkinge het daardie besondere gewaarwording ontstaan wat ons "ironie" noem. "It was the product of a tradition and the elaboration of a ritual. Its structure, therefore, under whatever variation of incident, must remain true to type. Its plot must be the defeat of the Alazon by the Eiron. The ancient spectator knew this; the modern reader should never forget it. - The Impostor (Alazon) comes upon the stage.

1. Vgl. Aristophanes, Clouds, 449.

2. J.A.K. Thomson, Irony: An Historical Introduction, bl. 4.

We know that he is doomed to exposure. We watch him moving in boundless self-assurance nearer and nearer to the moment when he shall be stripped of all his pretences. And to watch so is to have a sense of Irony."³ Uit hierdie gewaarwording van die spanning tussen skyn en werklikheid, wat veral saamgetrek is op die figuur van die Eiroon, het die "moderne" begrip wat ons as "ironie" ken, ontwikkel.

Een van die probleme in verband met die hedendaagse gebruik van die term "ironie" is die feit dat die enkele term so 'n besonder wye gebied van betekenis dek. "Irony has expanded from a minute verbal phenomenon to a philosophy, a way of facing the cosmos."⁴ Dit sou dus wenslik wees om allereers die "minute verbal phenomenon" te ondersoek en na aanleiding daarvan die begrip "ironie" as sodanig te omskrywe. In sy inleiding tot die Deense filosoof Søren Kierkegaard se uitvoerige verhandeling The Concept of Irony beskryf Lee M. Capel die eenvoudigste vorm van ironie soos volg: "For Kierkegaard the basic feature of even the simplest instance of irony, the ironic figure of speech, is to say the opposite of what is meant: the essence (meaning) is not the phenomenon (word), the external is not the internal."⁵ Die eerste vereiste waaraan dus voldoen moet word om enige ironiese uitspraak te begryp, is om te beseft dat daar 'n kontras of ongerymdheid geleë is tussen wat gesê word en wat bedoel word, en dat dié kontras of ongerymdheid nie uitgedruk word nie. "The ironic figure of speech cancels itself, however, for the speaker presupposes that the listener understands him, and hence through the negation of the immediate expression the essence remains identical with the phenomenon."

Ironie is dus 'n manier waarop daar na ongerymdhede in die waarneembare wêreld gekyk word in 'n poging om hulle op 'n nie-uitdruklike wyse bloot te stel. Hierdie ongerymdhede word nie soseer deur die ironis geskep nie as wel raakgesien, en hy hergroepeer die "feite" waarmee hy werk op so 'n manier

3. Ibidem, bl. 18.

4. David Worcester, The Art of Satire, bl. 75.

5. The Concept of Irony, bl. 31 - 32.

dat die kontraste en inkongruïteite beklemtoon word, skynbaar sonder sy inmenging. Om dit te bereik, het die ironis "de neiging om zijn onderwerp al spelend, maar zo, alsof het de ernstigste zaak van de wereld gold, van alle kanten te bekijken, hij dwaalt graag af (al is dat meestal schijn) en weidt graag uit. - Dat iets ironisch bedoeld is, wordt dikwijls eerst onthuld door corresponderende plaatsen in de context. Meer dan eens moeten we zelfs buiten de grenzen van het werk treden - ondanks het gebiedende halt, dat ons hier door moderne beoefenaars van de literatuurwetenschap wordt toegeroepen - : voor goed begrip is ook kennis nodig van andere geschriften, van opvattingen en toestanden van de tijd."⁶ Die kontraswerking wat inherent is aan 'n ironiese teks, spruit dus nie uitsluitlik uit die taalkonstruksie nie, maar gedeeltelik en dikwels veral ook uit die denkstrukture van die ironis, wat dan gedeel word deur die leser wat hom begryp. "Irony is deeper than the incongruities which may lurk in the use and arrangement of words and images ... - (it) is not always imposed as a pattern upon the material, but in the material itself."⁷

Ons het reeds gesuggereer dat daar in hierdie uitbeelding van kontraste en ongerymdhede nie uitdruklik kant gekies word nie. Nog 'n belangrike aspek van die ironiese uitdrukking is inderdaad die "bifrons"-karakter daarvan. Die ironis kan in sy uitdrukking een standpunt bestry sônder om 'n ander gelyk te gee. Nietzsche waarsku n.a.v. die skrywer Sterne dat dit nie moontlik is om die betekenis van 'n ironiese uiting vas te pen nie, omdat dit terselfdertyd gelyk en ongelyk mag hê. "Der leser ist verloren zu geben, der jederzeit genau wissen will, was Sterne eigentlich über eine Sache denkt, ob er bei ihr ein ernsthaftes oder ein lächelndes Gesicht macht: denn er versteht sich auf beides in einer Faltung seines Gesichtes, er versteht es ebenfalls und will es sogar, zugleich recht und unrecht zu haben, den Tiefsinn und die Posse zu verknäueln."⁸

6. H.P.H. Teesing, Ironie als literair spel (intreerede Utrecht, 19 November 1956, bl. 8.

7. Haakon M. Chevalier, The Ironic Temper. Anatole France and his Time, bl. 33.

8. Menschliches, Allzumenschliches, II, 113. (Muzaión-Ausg., München, 1923, IX, 60 ...)

Hoewel die ironis dus iets anders bedoel as wat hy uitdruklik verwoord, mag Kierkegaard se "opposite of what is meant" nie as n direkte teenoorgestelde geïnterpreteer word nie. Die ironiese uitdrukking bedoel iets anders as wat dit sê, nie noodwendig die teendeel nie; ironie is wesenlik n spel met dubbelsinnigheid.

Rudolph Jancke onderskei tussen ironie as lewenshouding en ironie as stylfiguur deur hulle "grosse" en "kleine" ironie te noem, en volgens hom is die "klein" ironie n uitvloeisel en simptoom van die "groot" ironie.⁹ n Persoon met n ironiese kyk op die lewe sal verbale ironie of n ironiese verteltrant gebruik om daaraan uiting te gee. Dit is nou noodsaaklik om kortliks in te gaan op die ironiese lewenshouding, die "groot" ironie, waaruit die bepaalde vorm van uitdrukking wat Jancke "klein" ironie noem, voortvloei.

Aangesien die ironis aanvaar dat sy ironiese uiting gesnap word sonder dat hy sy werklike bedoeling verwoord, blyk dit dat ironie besonder vatbaar vir misverstand sal wees. "Ironic communication is deliberately contingent, and the incommensurability posited in its structure enables the speaker to detach himself from the linguistic expression and distance himself from the listener. In this way he is said to emancipate himself in the interest of negative freedom, a subjectivity coupled with isolation. Communication has now become precarious, indirect, at once exclusive and selective, for the ironist does not wish to be universally understood."¹⁰ Die ironis stel nie in die "sukkses" van sy ironie belang nie: indien sy spel volkome slaag en dus nie begryp sou word nie, voel hy homself verhewe in ironiese superioriteit, en indien dit "deursien" word, word sy behendigheid bewonder. Kierkegaard sê derhalwe tereg: "Irony has no external purpose but is self-purposive."¹¹

Die "onwaarheid", die "anders as die werklikheid" wat

9. Das Wesen der Ironie, bl. 102.

10. Lee M. Capel, The Concept of Irony, bl. 32.

11. The Concept of Irony, bl. 273.

die ironis uitdruk, is geen leuen nie. Hoewel die ironis iets anders sê as wat hy werklik bedoel, sê hy tog wat hy meen, en daarom is sy uitdrukking volgens Jancke¹² geen leuen nie. (Vgl. ook Kierkegaard, reeds hierbo aangehaal: "the essence remains identical with the phenomenon".) Die ironis put dus uit sy spel beide n vreugde en n ontlasting van morele verantwoordelikheid. Volgens Kierkegaard: "... the concern of the ironist is merely to seem other than he actually is. As he therefore conceals his jest in seriousness and his seriousness in jest, so it may also occur to him to seem evil though he is good. - ... moral determinations are essentially too concrete for irony."¹³ Ironie is weliswaar en onmiskenbaar betrokke in die pedagogiese neiging (vgl. die Sokratiese ironie), maar dié neiging word ten seerste beheers en tree nie direk tussenbeide nie, omdat die gekritiseerde persoon of objek van die "onderrig" sêlf tot die "verbeterde" insig kom, sonder die uitdruklike inmenging van die ironis. Hy, die ironis, kies nie kant in die botsing van teenstrydighede wat hy voortdurend oproep nie, en selfs wanneer hy sy ironie met n pedagogiese doel aanwend (bv. Sokrates), is die kennis wat hy meedeel slegs n negatiewe kennis, n insig in die nie-bestaan van alle absoluut-geldige waardes. Wat Sokrates betref, "one is forcefully reminded of the art of midwifery which he claimed to possess. He assisted the individual to an intellectual delivery, severed the umbilical cord of substantiality. As an accoucheur Socrates was unsurpassed, but more than this he was not. He assumed no real responsibility for his disciples' subsequent lives ... "¹⁴ Ironie is dus basies antinomies van aard; as sodanig dra dit geen morele belasting nie, en behoort dit nie tot die morele sfeer nie.

Vir die toeskouer (of die leser) is ironie die gewaardwording van ongerymdheid; maar die ironis wat sy lewens-

12. Rudolph Jancke, Das Wesen der Ironie, bl. 46.

13. Søren Kierkegaard, The Concept of Irony, bl. 273.

14. Søren Kierkegaard, The Concept of Irony, bl. 215 - 216.

gevoel op hierdie manier uitdruk, is in n sekere mate n gesplete persoonlikheid. Sy ironie vorm beide n uitdrukking van sy innerlike stryd en n persoonlike beskerming daarteen: "... he is caught in a painful dilemma and irony is partial relief."¹⁵ Dit is egter n kenmerk van die ironiese lewenshouding dat dit neig om n steeds uitdyende wêreldbeeld in sy visie te betrek. "The Ironist is committed to the search of a more and more exterior point of view, so as to embrace all contradictions and behold the world from a point of vantage to which nothing else is superior. The indefinite extension of his field of vision to the furthest attainable reaches is implied even in the point of view of the Ironic observer of a simple human situation. The Ironic reaction is exterior to both elements of the contrast observed. And this necessarily leads to a progressive extension of the point of view. Beyond the Ironist's perception of a situation is his ironic perception of himself ironically perceiving his situation, etc."¹⁶ As gevolg hiervan kan dit gebeur dat die ironis die gedeeltelike oplossing wat die ironiese distansie vir sy pynlike dilemma bied, ten volle aanvaar en daardeur lamgelê word; want die totale relatiwiteitsbesef wat ironie-deurgedryf-tot-sy-uiterste meebring, maak alle handeling onmoontlik. In n wêreld van totale relatiwiteit kan geen handeling sinvol wees nie. Op hierdie manier kan ironie ontaard in n masker waaragter die ironis wat te bang of te leeg is om in die wêreld betrokke te raak, kan skuil. "Irony offers an escape from mental pain, as morphine offers escape from physical pain. To adopt either one as a fixed and permanent habit leads to a disintegration of the personality. To use irony skilfully for highest artistic purposes is extraordinarily difficult; to wear it as a protection against the rain and sunshine of life is easy. No-one grows more trying than he whose shoulders are set in a perpetual shrug, whose superior smile flows in hateful tolerance round every idea. Delightful at first, he grows less so as it appears that the habit of irony is an escape

15. Alan Reynolds Thompson, The Dry Mock, bl. 33.

16. Haakon M. Chevalier, The Ironic Temper, bl. 47.

from responsibility. The springs of action are dried up, for in the nightmare world of relativity nothing is worth doing, all things considered. It is better to talk and to analyze than to do. The inveterate ironist escapes from paralysis of the mind only to fall victim to the paralysis of the will."¹⁷ Die volslae ironis verloor sy vermoë om handelend op te tree, aangesien daar in sy absoluut-relatiewe lewensuitkyk geen moontlikheid vir sinvolle handeling meer bestaan nie. Niks kan dan meer heilig wees nie; en hierdie totale aftakeling van alle waardes in die steeds groeiende ironiese visie, totdat daar later geen rede tot handeling meer bestaan nie, kan beskryf word as die desintegrasie van die persoonlikheid van die ironis deur sy lewensuitkyk. Hierdie uitkyk het hom dan "gered" van die pynlike dilemma van die lewe, wat eis dat die mens voortdurend moet kies, deur hom só bo die keuse te verhef dat hy onaantasbaar geword het. Indien ironie oordeelkundig aangewend word, kan dit 'n groot verryking van die lewensvisie meebring; maar indien dit konsekwent volgehou word, bevind die ironis hom naderhand in 'n posisie wat só hoog bo die lewenstroom verhewe is dat hy vir die lewe self totaal ongeskik geraak het en as menslike persoonlikheid nie meer kan bestaan nie.

Hierdie desintegrasie kan geïllustreer word aan die hand van Sokrates se verhoor en dood. Sokrates mag seker beskou word as die mees volslae ironis wat die wêreld nog ooit opgelewer het. Hy is ter dood veroordeel, maar word toegelaat om vir homself - binne perke natuurlik - 'n alternatiewe straf te bedink. Kierkegaard bespreek hierdie episode uitvoerig en illustreer daarmee "the actual zenith of irony"¹⁸ wat Sokrates bereik het. Om die doodstraf vry te spring, kon hy òf 'n boete òf verbanning kies. "Now Socrates is rigorously consistent when maintaining that the only punishment he can impose on himself is a fine, since if he had any money it would be of no loss to him to forfeit it, in other words, because the punishment in this case cancelled itself.- ... he proposes to the judges that they be satisfied with the pittance he can pay, ... for as money had no reality for him,

17. Ibidem, bl. 142.

18. Søren Kierkegaard, The Concept of Irony, bl. 221.

so the punishment remained the same whether he paid much or little, that is to say, because the punishment was nothing." Dit is egter nie vir hom moontlik om werklik een van hierdie alternatiewe te kies nie. "In order to escape the death penalty demanded by Meletus he could choose either a fine or a banishment. But he is unable to arrive at any decision in the matter, for what could induce him to choose one of these two alternatives? Could it be fear of death? This would surely be irrational, for he does not know whether death be a good or an evil. Hence it would appear that Socrates himself was of the opinion that death was the most fitting punishment, and this because no one knows that it is an evil, that is to say because the punishment here again, as previously in the case of the fine, cancels itself."¹⁹ Sokrates se ironie hier moet beskou word as "irony carried through to its utmost limit", want selfs lewe en dood het vir hom hulle absolute geldigheid verloor. Hy beweer dat hy niks weet van die dood nie, maar juis in hierdie onkunde vind hy sy bevryding. "He is ignorant of what death is and what is after death, whether there is something or nothing at all, completely ignorant. But he does not take this ignorance any further to heart; on the contrary, he feels quite properly free in this ignorance. He is not serious about this ignorance, and yet he is dead serious about the fact that he is ignorant."²⁰ Dit sou dus nie korrek wees nie om met Hegel²¹ te sê dat die dood van Sokrates dié van 'n tragiese held was; want "... by his ignorance he had dispelled all meaningful communication with the thought of death. The tragic hero does not fear death, to be sure, but he knows it as a suffering, as a hard and difficult way, and to this extent it has validity when he is condemned to death. But Socrates knows nothing at all, and to this extent it is an irony over the state when it deprives him of life and thinks by his death to have inflicted a punishment upon him."²² In die figuur van Sokrates is dit dus moontlik om die manifestasie van ironie-konsekwent-deur-

19. Ibidem, bl. 218 - 220.

20. Ibidem, bl. 287.

21. Lectures on the History of Philosophy, vol. I, bl. 444.

22. Søren Kierkegaard, The Concept of Irony, bl. 288.

gevoer te sien - "in its complete infinity whereby it finally swept away even Socrates himself."²³

Hieruit blyk dat ironie inderdaad destruktief van aard is. En tog kan dit op so n manier aangewend word dat dit die lewensinsig verbreed en verdiep sonder dat die ironis noodwendig daaraan ten onder gaan. Ironie is basies n manier waarop daar na n wêreld gekyk kan word; en die uiteindelijke gevolge daarvan vir die kyker, die ironis, hang grotendeels af van die redes waarom hy juis dié manier van kyk gebruik. Indien hy dit gebruik as n persoonlike masker of beskerming, of om homself te bevry van die noodsaaklikheid om in die lewe te kies, kan hy verstrik raak in n vryheid wat sy persoonlikheid self vernietig, omdat n persoonlikheid wat nie meer handelend kan of wil optree nie, inderdaad gedesintegreer het of in elk geval spoedig sál desintegreer.

Dit is nou nodig om ook in te gaan op die verryking wat die ironiese blik kan meebring. David Worcester sê in verband hiermee: "It (irony) is abused when it is treated as a canal through which the stream of life is diverted into ridicule and absurdity. It is an intellectual instrument and demands a creative purpose. It reaches the heights of its electric force only when it is used for a positive, creative purpose."²⁴ Ironie kan dus, paradoksaal genoeg, alleenlik sy destruktiewe neiging transendeer indien dit met n doel buite die ironie self aangewend word, d.w.s. indien die ironis dit nie alleenlik gebruik as n masker nie, maar daarmee ook n dieper insig in sy wêreld probeer verkry (en eventueel openbaar). Sy uiteindelijke oogmerk moet skeppend wees, en nie destruktief nie. Ironie kan nie as lewenshouding leefbaar bly nie, tensy dit homself oorstyg. Die ironis kan sy ironie alleenlik "oorleef" indien hy uiteindelik aanvaar dat hy tóg deel uitmaak van die "absurditeit" en dat hy sal moet voortgaan om sy "absurde" keuses te doen. Die skeppende werk van n ironiese skrywer is n onironiese feit: n keuse wat gedoen en uitgevoer is ten spyte van n deurdringende insig in die absurditeit van alle keuses. Dit is dus uit die aard

23. Ibidem, bl. 240.

24. David Worcester, The Art of Satire, bl. 143.

van die saak onmoontlik om n volslae ironis en tog n skrywer te wees: Sokrates het self nie geskryf nie, ons ken hom slegs uit geskryfte van Plato, e.a. Dit mag wel moontlik lyk om aan te voer dat Sokrates in die feit van sy dood óók sy ironie oorstyg het, aangesien hy daaraan "ten gronde" moes gaan, aan sy ironiese verheuenheid ontruk moes word. Dit is egter n negatiewe feit, soos sy kennis en sy ironie self ook negatief was. "The negative is like water in relation to whatever is reflected in it: it has the property of making whatever it gives birth to appear as high above itself as it makes whatever it opposes appear far beneath itself. The negative, however, is no more aware of this than is the water." ²⁵ Sokrates se dood is n onironiese feit, maar die negatiewiteit van n dergelyke feit in verhouding met n kunswerk (al is dit hoé ironies), maak die feit so onaantasbaar soos n weerkaatsing en van n heel ander orde as die kunswerk self: die kunswerk is iets positiefs, terwyl Sokrates in sy dood die positiewiteit van die lewe self ontken.

Die skeppende en die ironiese houdinge is dus uiteindelik onvereenigbaar. In hierdie studie sla o.a. n poging onderneem word om in verskillende werke van Marnix Gijsen vas te stel presies hoé ontheg n ironiese skrywer kan wees sonder om te desintegreer.

2

Voordat ek die verskillende maniere bespreek waarop ironie in die letterkunde sy verskyning maak, moet ek eers kortliks ingaan op sekere begrippe wat dikwels met ironie geassosieer word, sodat n moontlike verwarring voorkom mag word.

Die ironiese standpunt is in n groot mate komies van aard, maar daar is n basiese verskil tussen die eintlik ironiese en die eintlik komiese: die ironiese geammuseerdheid is anders as die onvoorwaardelike en ontspannende oorgawe-aan-die-lag wat die gevolg van die komiese werking is. "In comedy the sudden contrast gratifies our feelings; in irony they are pained" ²⁶; "... the effect (of irony) is the

25. Søren Kierkegaard, The Concept of Irony, bl. 279.

26. Alan Reynolds Thompson, The Dry Mock, bl. 19.

emotional discord we feel when something is both funny and painful."²⁷ Om ironie aan te voel, moet die waarnemer nie alleenlik afsydig staan nie, hy moet veral ook albei kante van die saak kan insien en met albei kan simpatiseer. Sy reaksie van lag én seerkry kom juis daaruit voort dat hy, as gevolg van sy afsydige objektiwiteit die grap snap, maar dat hy ook, as gevolg van sy insig in die persoon of ideaal wat aan die kortste ent trek, daardeur seergemaak word. In die geval van humor en die komiese is daar nie sprake van pyn wat met insig gepaard gaan nie. Thompson verklaar bv. n.a.v. Bernard Shaw: "(there is) nothing to envenom his comic stings into irony ... he seldom feels the pain of the joke of human fallibility."²⁸

Daar kan ook duidelik tussen ironie en satire onderskei word, hoewel n verwantskap ook in dié geval bestaan. Kierkegaard sien dit so: "Were we to consider irony in an inferior moment, we might allow it to be a sharp eye for what is crooked, wry, distorted, for what is erroneous, the vain in existence. In conceiving this it might seem that irony were identical with ridicule, satire, persiflage, etc. Naturally it has an affinity with this insofar as it, too, perceives what is vain, but differs in setting forth its observation. It does not destroy vanity, it is not what punitive justice is in relation to vice ... On the contrary, it reinforces vanity in its vanity and renders madness more mad."²⁹ In satire is die didaktiese neiging klaarblyklik; ironie erken dit nooit openlik nie, en sê steeds iets anders as wat bedoel word.

Sarkasme is onplesieriger as satire en gaan gewoonlik gepaard met bitterheid en/of n neiging om seer te maak. "(it) has unpleasant connotations and we reserve it for obvious double dealing in words, such as appears in conversation or in written jibes and taunts. - It may be distinguished from the more literary kinds of irony by the fact that it never deceives its victim."³⁰

27. Ibidem, bl. 61.

28. Ibidem, bl. 127.

29. Søren Kierkegaard, The Concept of Irony, bl. 273.

30. David Worcester, The Art of Satire, bl. 78.

Sinisme is nog bitterder en ongevoeliger as sarkasme en is ten spyte van sy skynbaar-volkome afsydigheid op n anti-patieke manier intens betrokke by die wêreld; vanuit die siniese oogpunt spreek alle menslike aktiwiteite van self-ingenome waanvoorstellinge, en die sinikus beskou dit as sy plig om dit aan die kaak te stel. Hy doen dit honend of met n spotlag, en sy ongeloof in dit wat goed en opreg is in die menslike bestaan, blyk duidelik. "Wie zich op het standpunt van de cynicus plaatst kan niet meer redeneren; die kan alleen afrekenen."³¹

Dit is nou nodig om na te gaan hoe Jancke se "grosse Ironie", die ironiese lewenshouding, in die verhaalkuns sy uitdrukking vind, en van watter stilistiese en strukturele metodes n skrywer gebruik kan maak om die stempel "ironies" op sy werk te druk:

1. Verbale ironie is die eenvoudigste vorm van ironie. Dit word uiteraard uitdruklik verwoord, gewoonlik in die een of ander vorm van litotes of inversie wat n "understatement" is van die skrywer se ware bedoeling, en wat in n pynlik-komiese kontras met die letterlike betekenis staan. Wanneer die skrywer litotes gebruik, bedoel hy veel meer as wat hy sê, en daar word van die leser verwag om dit met behulp van die konteks in te sien; terwyl inversie die leser op dieselfde manier dwing om bv. skynbare lof in blaam te verander. Op hierdie wyse kan die selftevrede gemeenplase en ondeurdagte optimisme van die leser verpletter word. "The reader of verbal irony keeps his eyes close to the page, for he must wrestle with every sentence of inversion or understatement. The irony is presented to him, ready-made."³² Verbale ironie dek n besonder wye gebied en kan gebruik word om die mees uiteenlopende stemminge van die lighartig-komiese tot die uitdruklik-tragiiese, te verwoord.

2. Die Ironiese manier of trant ("Irony of Manner") word aangeref waar die skrywer sy stof op n heel "openhartige" wyse as "eenvoudige", "in die oog lopende" waarheid voorstel.

31. Marnix Gijzen, Lucinda en de Lotoseter, bl. 78.

32. David Worcester, The Art of Satire, bl. 119.

Hierdie openhartigheid moet die oplettende leser waarsku dat ironie teenwoordig mag wees; maar heelwat meer samewerking word hier van hom verwag, omdat hy dit nou self moet opspoor en interpreteer. "The 'ingénu' collects his ironic materials behind the scenes and presents the materials as simple and obvious truths. The audience wonders at the first discrepancy in his logic, grows suspicious in the second, and at the third discovers the fraud in the actor's manner. The audience or readers are warned that irony is present, but it is largely their responsibility to discover and interpret it for themselves."³³ Dit is ook veral hierdie vorm van ironie wat nie deur bevooroordeelde of onintelligente lesers raakgesien word nie, aangesien hulle geneig is om die "ingénu" te glo en, vanweë hul eie sofistiese redeneerwyse, nie sy foutiewe logika bespeur nie. Soms gebeur dit egter ook dat die leser ten spyte van sy werklike insig tog om die bos gelei word, d.w.s.: dat die ironie die leser gedwing het om hom met die ironie te identifiseer, net om hom des te pynliker te kan afskud.³⁴

3. By Dramatiese ironie is daar geen direkte aanduiding dat ironie wel teenwoordig is nie. Die leser word nie eens deur enkele wanklanke, soos in die geval van die "ironiese trant", gewaarsku dat dit aanwesig is en dat hy op sy hoede moet wees nie; daar rus geen verpligting op hom om dieper in die gebeure te delf nie. As hy dan self die uitgebeelde ongerymdhede van die noodlot en die wêreldbestel raaksien, is sy bevrediging des te groter. Soos die naam aandui, word hierdie vorm van ironie gewoonlik in die drama, en veral in die tragedie, aangetref, maar dit kom natuurlik ewe geredelik voor in alle vorme van "dramatiese" uitbeelding.

3

Tot dusver is daar nog nooit 'n poging aangewend om Marnix Gijsen se ironiese houding, en hoe dit in sy verhaalkuns gestalte kry, uitvoerig te ontleed nie. Die kritiek op sy werk maak wel dikwels van ironie melding, en op 'n min of meer ter-

33. Ibidem, bl. 119.

34. Vgl. my bespreking van Goed en Kwaad, bl. 100.

loopse manier word daar soms gepoog om die invloed van ironie op n bepaalde verhaal aan te dui of om hierdie verskynsel in sy verhale in verband met n bepaalde geesteshouding van die skrywer te verantwoord.

Die volgende passasie oor ironie in die werk van die Duitse digter Wieland kan m.i. in n groot mate ook op Marnix Gijsen toegepas word; tewens noem dit prakties al die opmerkings wat die kritiek, meestal sporadies en oppervlakkig, oor Gijsen se ironie gemaak het: "Er moet op gewezen, dat de ironie bij Wieland eerst optreedt na een hevige innerlijke crisis. Was zijn jeugd gekenmerkt door een enthousiaste, geheel onironische idealisering van de mens, door een dwepende en intolerante verering voor de idealen van Christendom en Verlichting. een krachtige desillusionering ontnemt hem alle idealen en zekerheden. Sindsdien voelt en geeft Wieland zich graag als de luchtig-spottende, alles-begrijpende, koel-critische en lichtelijk frivole man van de wereld. Maar daarmee is de spanning tussen norm en werkelijkheid niet opgeheven ... - Het is begrijpelijk, dat Wieland deze innerlijke tweestrijd aan het oog wil onttrekken. Ik houd deze ambivalente instelling voor een mogelijke wortel van de speelse ironie, die iets uitspreekt en tegelijk weer terugneemt, die niet meent, wat ze zegt, en toch weer wel meent. - Maar de psychologische verklaring kan nooit de laatste zijn in de wetenschappen der cultuur. U kunt vragen: wat is eigenlijk de zin van dit intricate spel? Nu, de zin van het spel ligt in het spel zelf. Hij is slechts begrijpelijk voor wie de beweeglijke intelligentie en de esthetische gevoeligheid bezit, die dit spel nu eenmaal eist. Dat wil echter niet zeggen, dat het niet bovendien een functie kan hebben in het geheel der cultuur. Die functie zie ik daarin, dat de speelse ironie het denken in voortdurende beweging houdt: door een steeds wisselende belichting weet zij altijd weer nieuwe en verrassende aspecten aan het object zichtbaar te maken. Een wisselende voorgrond geeft ons telkens weer een doorkijk op onvermoede achtergronden. De intellectuele hartstocht van de socratische ironie vinden we hier terug in een geraffineerd esthetisch spel. We zijn bereid Jankélévitch gelijk te geven: 'là où

l'ironie est passée, il y a plus de vérité et plus de lumière' (V. Jankélévitch, L'ironie ou la bonne conscience, bl. 48)." ³⁵

Die bron van Marnix Gijsen se ironie word dikwels by n "hevige innerlijke crisis" gesoek, waardeur hy alle sekerhede sou verloor het. Opmerkings soos die volgende word gereeld in die Gijsen-kritiek aangetref: "De ironie blijft echter wezenlijk voor Gijsen, die de zekerheid van zijn jeugd verloren heeft en een tegengewicht zoekt voor zijn verdriet en onzekerheden"³⁶; "Bij Marnix Gijsen hoort de lezer veel ironie, zelfs te veel. Ze schijnt te spotten, maar ze bedelt om meegevoel. Ze belijdt een ontreddering"³⁷; "Gijsens werk (is) in wezen het ironische verslag van zijn innerlijke zelfbevrijding..."³⁸ Sy allesbegrypende, koel-kritiese objektiwiteit en ligte spot word tereg met sy ironie in verband gebring: "Gijsen schuwt zoveel mogelijk alle sentimentaliteit, bedwingt ze met de scherpe ironie, soms echt ontmaskerend, koud en illusieloos, dan weer bedelend om medevoelen"³⁹; "Zijn waardering en genegenheid voor dit land (Amerika) en het leven dat er aangaat zijn dus onvermijdelijk met kritiek vermeagd. Een kritiek die, bij Gijsen, de vorm van gedempte ironie aanneemt. Hij is geen man voor uitersten. De heftigheid van zijn temperament, weet hij immer te verdiepen door de breidel van een spot, die in hoofdzaak zelfspot is"⁴⁰; "De stijl immers is geheel ironisch, hetgeen kritiek, betrekkelijkheidszin, levenswijsheid, vrijheid van geest veronderstelt."⁴¹ Soms word daar ook beswaar gemaak teen hierdie objektiwiteit, waardeur Gijsen sou inboet aan menslikheid en blyke sou gee van n wrok teen die lewe, wat die ironie minder aantreklik of aanvaarbaar sou maak: "Gijsen heeft zich kennelijk nooit helemaal kunnen losmaken van het gevoel van de verbondenheid met bepaalde machten en levensomstandigheden die hij aansprakelijk

35. H.P.H. Teesing, Ironie als literair spel, bl. 17.

36. Gerard Verbeek, Marnix Gijsen, bl. 57.

37. Anton van Duinkerken, "Marnix Gijsen," Dietsche Warande en Belfort, 1956, bl. 326.

38. G. Stuiveling, Triptiek, bl. 120.

39. Gerard Verbeek, Marnix Gijsen, bl. 29.

40. J. Greshoff en René Goris, Marnix Gijsen, bl. 149.

41. Garnt Stuiveling, Uren Zuid, bl. 90.

stelde voor de verschrompeling van het (ook zijn) menselijk leven. Hoogstens kon hij een zekere afstand scheppen, die zich uitte in de toon der hoge ironie; in minder aantrekkelijke vorm uitte hij zich in de toon van het min of meer rancuneuze"⁴² "Maar heeft de afrekening de warmte van het hart niet verkild? Wordt de mens hier niet teveel vanuit de hoogte bekeken, als een vreemde, groteske diersoort?"⁴³ Met H.P.H. Teesing sien ons egter dadelik in dat opmerkings van hierdie aard eerder psigologies as literêr is, en dat hulle die eintlike sin van die ironiese spel, soos dit in die letterkunde sy gestalte vind, nie kan bereik nie.

Die "intellectuele hartstocht", waarvan daar veel getuienis is in die werk van Marnix Gijsen, word deur die kritici erken as nou verbonde aan sy geraffineerde spel met die ironie. Sommiges maak egter in verband hiermee beswaar teen 'n teveel, wat hinderlik en onfunksioneel kan word, en wat dus Jankélévitch se "meer waarheid en lig" 'n bietjie sou verdof: "Het is eigenlijk niet goed, dat een schrijver zijn kulturele bagage op ieder bladzijde van zijn verhaal uitstort. Dit alles moge min of meer ironisch bedoeld zijn, het is opvallend van het goede een beetje te veel."⁴⁴ Die betrokke kritikus haal hierby aan uit wat hy beskou as "het literair arsenaal van de auteur", en hierdie mening i.v.m. Gijsen se veelvuldige letterkundige sitate e.d.m. word ook deur ander kritici onderskryf.

In die volgende hoofstukke sal ek probeer aantoon hoedat Marnix Gijsen se hantering van die letterkundige fenomeen ironie nie as 'n oppervlakkige "manier" of as 'n uitvloeiing van sy "psigologie" te beskou is nie, maar as die wesenskenmerk van sy verhaalkuns. Die ironie is op die mees fundamentele wyse betrokke by die strukturering van sy verhale, en elke poging om die sin van hierdie verhale te peil sal sy volle geldigheid in laaste instansie moet ontleen aan 'n grondige analise van die ironie daarin.

42. Gerard Knувelder, Spiegelbeeld, bl. 204.

43. Piet Thomas, "Introvert en Extravert," Nieuwe Stemmen, Januarie 1958, bl. 102.

44. U. van de Voorde, "Er Gebeurt Nooit Iets," De Standaard (Brussel), 31 Maart 1956.

DIE IRONIESE MASKER

1

In 1947 het Marnix Gijsen die wêreld verras met Joachim van Babylon. Dit is onmiddellik herken as n meesterwerk, "de meest superieure uiting van ironisch levensbesef in onze moderne literatuur" ¹; hoewel dit ook vanuit sommige oorde streng gekritiseer is, veral vanweë die "volslagen heidens nihilisme" ² wat die verhaal sou verrai, en die eensydige en onsimpatieke uitbeelding van "sy" huwelikslewe met "Susanna". Die publikasie word gevolg deur verskeie min of meer geromanseerde reaksies : van Esther de Raad, Yvonne de Man, L. Palder. Maar dit is in n groot mate nie-literêre analises van Joachim en Susanna se persoonlike verhoudings, en dus nie hier ter sprake nie.

Daar kan egter wel met vrug gekyk word na die meer, "literêre" kritiek van bv. Anton van Duinkerken, omdat sy besware teen die verhaal ook simptome is van die tipe vooroordeel waarmee dié verhaal bejeën is. "Hiermee kom ik tot mijn hoofdbezwaar tegen zijn romans. Zijn transpositiemethode is te doorzichtig. Het osmotische vlies is te levend. Kritiek op zijn stijl blijft hierdoor onafscheidelijk van kritiek op zijn karakter. Geen beoordelaar met een schijntje verantwoordelijkheidsgevoel mag zich bij de lezing van Joachim van Babylon ontveinzen, dat in dit verhaal levenservaringen van de schrijver verwerkt zijn. Zou hij het niet ogenblikkelijk begrip, dan wordt het hem harder dan fluisterend toevertrouwd door Jan Greshoff. Over deze ervaringen bezit de kunst-criticus geen oordeel, of zelfs geen recht tot oordeel!" ³ Hieruit sou kon blyk dat Van Duinkerken hom onskuldig verklaar aan die "biografiese kritiek" waarvan hy Greshoff beskuldig. Hy erken dat die kritikus alleenlik belang het by die "verwerking" van die lewenservaringe van die skrywer, maar effens later in dieselfde essay lyk dit tog asof hy nie heeltemal vry is van

1. G. Stuiveling, Triptiek, bl. 122.

2. Gerard Verbeek, Marnix Gijsen, bl. 15.

3. "Marnix Gijsen," Dietsche Warande en Belfort, 1956, bl. 330.

ten minste n kritiese bewustheid van die "onverteerde levensresten" wat in Gijsen se werk aanwesig sou wees nie, al baseer hy nié sy kritiek daarop nie. "Ons hart verzet zich tegen dit grimmige spelen met mensen. - Wij willen de overdracht uit het werkelijke leven naar de wereld van het kunstwerk begrijpen, maar wij huiveren bij het opsporen van de levende oorsprong. Wij aanschouwen een zeer vaardig kunstenaarsspel, dat zich met wreedheid aan ons voordoet als de frustratie van een rechtvaardig kunstenaarsideaal." ⁴

Wat Joachim van Babylon betref, hang die kritikus se "hoofdbeswaar" nié saam met die transposisie van n té duidelike lewensgeskiedenis in die verhaal nie, maar hy teken wel ernstig protes aan teen die feit dat die verwerking van n lewensgeskiedenis op n "ongeoorloofde" wyse op n Bybelverhaal afgedruk word. "Over de verwerking mag en kan hij (die kritikus) niet zwijgen, wanneer hij eerlijk wil zijn. Welnu: ten opzichte van de bijbelse gestalte van Suzanna is deze verwerking van persoonlike levensmotieven een ongeoorloofde, want volstrekt onverdiende en anti-exegetische verguizing. - Dit inzicht behoeft niemand te beletten om tijdens de lectuur een transposisie toe te voegen aan die van de schrijver, vrijwillig afstand te nemen van zijn ergernis over de begane schennis en de gegevens volledig te objectiveren. In dit geval kan hij de knapheid van het vertelsel hoog verheffen boven het gewone peil van verhalen die in de nederlandse taal geschreven werden. Maar zolang in zijn gemoed zich iets moet verzetten tegen de zedelijke mishandeling van Suzanna door haar karakterbescrijver, is hem het volle kunstgenot ontzegd. Het mag dan aan hem zelf liggen, omdat hij ten gevolge van Gijsen's al te doorschijnende transposisie betrokken blijft in een verhouding van lezer tot schrijver, die een verhouding van lezer tot verhaal zou moeten worden: de fout blijft van wezenlijk aesthetische orde." Op hierdie manier word persoonlike en estetiese ordes natuurlik verwar. n Persoonlike oordeel soos "de zedelijke mishandeling van Suzanna" is nie n suiwer-kritiese waardebepling nie, omdat dit steun op die waarde wat die Bybelverhaal aan haar gee. En wanneer die kritikus toelaat dat sy "volledige kunstgenot"

4. Ibidem, bl. 339.

hom ontsê word deur die "volstrekt onverdiende en anti-exegetiese verguizing van Suzanna", en bowendien beweer dat die skrywer n fout maak van "wezenlijk aesthetische orde", dring hy nié deur tot die ironiese struktuur van die verhaal wat met n heel besondere doel van die Bybelverhaal gebruik maak nie. Inteendeel, hy staar hom blind teen n persoonlike vooroordeel (sy siening van wat n "geoorloofde" Bybelinterpretasie sou wees) wat : verhinder dat hy die verhaal na waarde kan skat, aangesien hy met ekstra-kritiese norme die verwerking van die kunstenaar ontoelaatbaar ag. Die "verguizing" van Suzanna is geensins n "knoëiery" met die Bybel, of n spel waarmee die skrywer sy lesers wil "verpes" nie,⁵ maar n aspek van die ironie in die verhaal wat wesenlik betrokke is by die verhaalkonstruksie self. Deur op onverwagte wyse sy lesers bewus te maak dat selfs die Bybelse "werklikheid" skyn mag wees, dat n ander interpretasie van die Bybelverhaal as die tot dusver algemeen aanvaarde selfs móóntlik mag wees, dwing die skrywer die lesers om sy verhaalwêreld te kritiseer, en hulle kom dan skielik tot die ont-hutsende besef dat dit hulle éie wêreld is wat hulle nou sélf veroordeel. Die verhaalwêreld word op n ironiese, nie-uitdruklike manier op die leser se eie lewensfeer van toepassing gemaak en as sodanig, hoewel steeds by implikasie, gekritiseer. Die "anti-exegetiese verguizing van Suzanna" waarteen so sterk protes aangeteken word, is deel van hierdie transposisie waarop die verhaalstruktuur gebaseer is. Haar figuur mag nie afsonderlik van die res van die verhaal beskou word nie. Die "verguizing" vind binne die kader van die relativerende ironiese konstruksie plaas, en probeer nié n nuwe geldigheid skep nie. Binne die verhaalkonteks is die beswaar teen die aftakeling van Suzanna nie geldig nie, omdat die verhaal sy bestaansrede put uit die feit dat dit daarop uit is om alle ou waardes in n nuwe lig te stel. In terme van n konstruksie wat álles relativeer, is dit onsinnig om te verwag dat n "ou" waarde (die Kuisheid van Suzanna) stand

5. Ibidem, bl. 330: "Hij knoeit heel geestig met de bijbel, maar hij is iemand, die wéét, dat hij knoeit. Hij speelt niet vals om te winnen, maar om te pesten."

sal hou.⁶

Die Bybelse grondslag van die verhaal het ook reaksies van verskeie ander kritici uitgelok. Soms word daar nie veel waarde aan geheg nie : "Naar de geest ... is de historie van Suzanna slechts de kapstok, waaraan Marnix Gijsen zijn opvattingen en ideeën ophangt, zodat van het wezen van het bijbelse verhaal net precies niets overblijft."⁷ M.i. is dit ewe onjuis om die Bybelse aspek van die verhaal te onderskat, as om die verhaal te verwerp omdat dit daarvan op 'n onaanvaarbare manier gebruik sou maak. Daar bly inderdaad "precies niets" oor van die wese van die oorspronklike geskiedenis nie, omdat Gijsen se verhaal 'n ironisering daarvan is. Die Bybelverhaal word nie gebruik as bloot 'n ver-skoning om af te reken "met al datgene waarmee in een klein land als Vlaanderen valt af te rekenen, vooral wanneer men het verlaten heeft voor Amerika"⁸ nie, maar is ook self deel van die afrekening. Die transposisie van die hedendaagse Vlaandere en Amerika na die Israel en Babilon uit die tyd van Daniël, bied Gijsen wel die geleentheid om byna alle algemeen-aanvaarde waardes op 'n heel objektiewe manier af te

6. Veel nader aan 'n korrekte benadering kom Jean Weisgerber, waar hy skryf : "De la superposition de la fable biblique et de la réalité moderne, il tire des effets satiriques: attaques à peine voilées contre les 'rabbins', contre 'Israël', etc. ... En travestissant le monde où il vit, l'exotisme place l'auteur à la distance exigée par l'ironie. En résumé, le renvoi à l'Ancien Testament permet à Gijsen de prendre du recul par rapport à sa donnée autobiographique; il le dispense de l'obligation de s'étendre sur les faits et l'autorise à se concentrer sur leur signification; enfin, il indique indirectement mais sans équivoque l'esprit critique dans lequel le roman a été conçu". (Formes et domaines du roman flamand, p. 232 - 233). Alleen moet ook hier nog die klem op die "outobiografiese" verwysingsveld betreur word.

7. Gerard Knuvelder, Spiegelbeeld, bl. 195.

8. Ibidem, bl. 197.

takel, en af te reken "met veel wat hem in zijn jeugd dierbaar is geweest of wat algemeen aanvaard wordt" ⁹ Maar die afrekening gaan nog veel verder. In n ironiese herskepping van die Bybelverhaal wat as n middel gebruik word om die hedendaagse wêreld te hekel, en waar die figuur van die on-aantasbare-kuise Suzanna ongenadig uitgebuit word, word ook die geldigheid van die oorspronklike Bybelverhaal aangetas. Joachim van Babylon is uiteindelik nie alleen n ironisering van die moderne wêreld nie, maar die verhaal word ook n ironiese kommentaar op die Bybelgeskiedenis, wat skielik van sy volstreckte validiteit beroof word. En paradoksaal genoeg is die effek hiervan nié die van n "morele atoomsplitsing, met de vernietiging der normen" nie; die verhaal bevestig nié n nihilistiese lewenshouding wat "achter de intelligibele wereld en het menselijk bestaan slechts het Niets erkent" ¹⁰ nie. "Joachim's beleefde bekvechten met de rabbijnen met hun mystieke rekensommen, de prachtige gesprekken met de op hun executie wachtende wijze schelmen, de gedachten over boeken, gedichten, goed en kwaad, vrouwen en godsdienst, dat alles is geen opgraverij uit het stof der eeuwen met een doel uit zichzelf, maar het, in omgekeerde richting, vereeuwigen van het

-
9. Ibidem, bl. 197. "Het is te veel om op te noemen", sê Knuvelder verder : "Hij rekent af met de letterkunde, met de exacte wetenschappen, met de moraal die slechts relatief is, met de gedachte dat een bepaalde regeringsvorm de voorkeur zou verdienen, met de schijnheiligheid die in Babylon even groot is als in Palestina, met de pedanten in de tempels en in de gerechtshoven, met de pathetische redenaars, de zakenlieden en de vrouwen, met de zelfvoldaanheid der mensen, individueel en als groep (de nationale zelfverheffing), met de wetgeving, de volksgebruiken, de theorieën over de redding der kultuur, zowel de religieuse theorieën als die van de rationalisten, met de pedagogie en de opvatting van God als 'een oud man die met verbeterden woede onze gangen nagaat'."
10. J. Roeland Vermeer, "Marnix Gijsen en het Nihilisme," Kultuurleven, Jrg. 17, 1950, bl. 605.

gesprek van vandaag." ¹¹ Die verhaal word "quasi-historisch, een omgekeerd anachronisme" wat aan die ironiese relatiwiteit n tydlose kwaliteit verleen, só selfs dat ook die menslike feilbaarheid en ongenietbaarheid van toe én nou geen absolute geldigheid verkry nie.

Deur middel van die gebruik van die Bybelse opset word daar in tyd en ruimte n afstand geskep tussen die verhaal en die hede, en dié bepaalde konstruksie kan beskou word as die uitvloeisel van die mees gedistansieerde ironiese houding wat dié skrywer tot dusver voortgebring het. Agter die Joachim van Babilon-masker is die verteller daartoe in staat om die Bybels-historiese verhaalwêreld wat hy herskep, op n uiters objektiewe en gedistansieerde manier te bejeën. Die nietige rol wat Joachim in die Bybelverhaal speel, leen hom tot n interpretasie wat van onbetrokkenheid spreek, en buitendien is die tydruimtelike afstand tussen die verhaalwêreld en die hede so groot en oënskynlik so vreemd aan die ervaringsfeer van die lesers, dat die verteller vry is om die "spelers" in sy verhaal na willekeur te manipuleer sonder om self daarby betrokke te raak. Vanuit sy eie onaantasbare objektiwiteit is die verteller derhalwe in staat om die wêreld van sy skepping genadeloos af te takel, maar as ironis doen hy dit deur die aftakeling ook op die hede toepasbaar te maak. Dit geskied op die nie-uitdruklike ironiese manier waardeur sy afsydigheid onaangetas bly, aangesien hy nie openlik kritiseer nie. Die verhaal Joachim van Babylon is dus die ironiese skepping van n ironiese skrywer. Die verhaal word egter self ook die illustrasie van sy ironiese konstruksie. Die ek-figuur Joachim, wat deur n ironiese verteller geskep word om n wêreld uit te beeld wat by implikasie n aftakeling sal word van die hedendaagse werklikheid, beeld ook die ontwikkeling uit van die tipe lewenshouding wat oorspronklik dié bepaalde konstruksie vereis het. En sy verhaal, waarin Joachim sy groei na die gedistansieerde ironiese standpunt weergee, word self as ironiese geskrif die bevestiging van dié houding. Die ver-

11. W.H. Nagel, "De Deugd zonder meer," Critisch Bulletin, Oktober 1948, bl. 455.

haal getuig dus van n besonder hegte bou. Net soos die Joachim aan die einde van die verhaal in die tyd min of meer dieselfde posisie beklee as die Joachim wat in die begin aan die woord is, en sy verhaal daardeur die allure van n geslote sirkel kry, is hierdie in-sigself-voltooidheid ook n kenmerk van die ironiese struktuur. Ek sal nou n poging aanwend om aan die hand van die verhaal die opbou van die ironiese geheel te ondersoek.

Die ironie in dié verhaal is onmiddellik toeganklik en opvallend, selfs al voordat die leser met die verhaal begin. "De eigenlijke titel van dit werkje is langer dan die er op het omslag staat. Reeds hier begint de ironie : 'Het boek van Joachim van Babylon hetwelk bevat het oprecht verhaal van zijn leven en dat van zijn beroemde huisvrouw Suzanna, kort geleden ontdekt in de opgravingen van Nat-tah-nam en voor het eerst zorgvuldig vertaald en uitgegeven door een liefhebber der oudheid'. Het spel-element, de lichtvoetige spotternij, danst dwars door deze quasi-plechtstatige aankondiging heen. En ge behoeft niet zo heel scherpzinnig te wezen om te ontdekken, dat die oosters-klinkende plaatsnaam de omkering is van Manhattan : immers op de laatste bladzijde stáát, bij de datering, deze Amerikaanse woonplaats van de vlaamse schrijver vermeld." ¹² Hierdie vervorming van Manhattan noem Knuvelder "een van de vele spelvormen van zijn humor, die boven beperktheid en begrenstheid van de dingen zweeft." ¹³ Dit is inderdaad die geval; en slegs waar dié spelvorm nie gesien word as deel van die verhaalstruktuur nie, kan die verhaal onderwerp word aan die beperktheid en begrenstheid van religieus-moralistiese en psigologiese kritiek wat volstrek nie op die essensie van die verhaal betrekking het nie.

Die gebruik van verbale ironie trek reeds op die eerste bladsy die aandag, en n analise van n opvallende voorbeeld lei onmiddellik na die verdere ironiese strukture in die verhaal. "(Suzanna) stapte van het bad recht in de geschiedenis en

12. G. Stuiveling, Triptiek, bl. 119.

13. Gerard Knuvelder, Spiegelbeeld, bl. 198.

werd het symbool der deugd." (5) ¹⁴ Die verbale ironie lê hier in die onverwagte wending wat die sin neem. "Bad" en "geschiedenis" volg nie gewoonlik op dié manier logies op mekaar nie, en aldus word in die sin 'n ironiese spanning geskep. Die gebruik van die genitief gee 'n spreekwoordelike kwaliteit aan die sin (vgl. "bloem der jeugd"), waardeur Suzanna aan menslikheid inboet en 'n "instituut" word, en die pseudo-spreekwoord verhoog nog die ironiese effek van die aaneenskakeling van onverwagte elemente. Verder: "Zij was de Deugd zelve in het gansche land. Dertig jaar lang, was ik met de Deugd getrouwd. - Het was lang niet grappig." Die gebruik van die argaïese vorm "zelve" en die cliché-agtige oordrywing "in het gansche land" dra nog meer daartoe by om die gestalte van Suzanna ironies aan te tas. Gijsen maak dikwels van sinstekens soos die aandagstreep gebruik om 'n ironiese tussenwerpsel of nagedagte ("afterthought") te markeer. Hierdie kort byvoegsels slaag daarin om dit wat voorafgaan volkome te relativeer, en in dié geval beklemtoon dit eintlik die "grappigheid" van die huwelik met 'n "nasionaal figuur": deur die grappigheid te ontken vestig dit juis die aandag daarop.

In hierdie nagedagte lê bowendien ook die sleutel tot die ironiese struktuur. Die verhaal begin met Joachim wat aan die einde van sy lewe staan en daarop terugkyk, veral op die dertig jaar van sy huwelik met "de Deugd zelve". Daar is dus van 'n soort raamvertelling sprake. Die beginpunt en die slotpunt is in die tyd min of meer dieselfde: die verteller staan aan die einde van sy lewe, en in sy terugblik herleef hy dit weer na die einde toe om ten slotte aan te land op dieselfde punt waar hy begin het. Dié struktuur is ten nouste verbonde met die ironie: deur die raamwerk-struktuur word die h le verhaal in die teken geplaas van die onthegte ironiese posisie wat die verteller aan die einde van sy lewe verwerf het. Wanneer die verteller hier van sy lewe s : "Het was lang niet grappig", dan bedoel hy dit werklik, en die juistheid van sy bewering sal blyk uit die feitlike gegewens wat hy weldra mee-

14. Die bladsynommers verwys na die 26ste drak, J.M. Meulenhof, Amsterdam, 1966.

deel. Maar vanuit die ironiese posisie wat hy nou beklee, lê hy hom tegelykertyd daarop toe om dit grappig te máák, om sy lewe en sy pyn so te relativeer dat dit inderdaad grappig wórd. Aan die éinde van sy lewe en terwyl hy skryf, sien hy Suzanna se begrafnis as die "slottoneel" van n "tragi-comedie die ik alléén volkome begreep en die mij licht amuseerde" (5-6). Dit is n insig waaroor hy nou eers beskik, maar in sy herskepping van sy lewensrelaas word die héle verhaal daarmee deurtrek. Dit is merkwaardig dat juis hierdie ironiese objektiwiteit waarmee Joachim sy verhaal - homself inkluis - beskou, hom die bedilsug van Suzanna se kampvegters op die hals gehaal het, soos hierdie bv.: "... het zwakke punt in zijn verhaal is de typering van Suzanna die hij ... tot een caricatuur maakt. Vanzelf blijft hij in gebreke ons die zijde van haar geest te tonen waardoor bv. de dichter Daniël ... zich voor haar interesseren kon." ¹⁵ Maar dit is n volkome misvatting. Omdat Joachim nie meer betrokke is by sy tragikomedie nie, is selfs die uitbeelding van sy huwelikslewe met ironie gekleur, en Suzanna word nooit regtig n karikatuur nie. Joachim is nou té objektief, té gedistansieerd om n karikatuur te wíl skeep, en kritici wat heftig ter verdediging van Suzanna gereageer het, het klaarblyklik nie die verhaal in terme van sy (ironiserende) struktuur begryp nie.

Voordat Joachim Suzanna leer ken, reken hy af met die geloof van sy vadere en met sy belangstelling in die abstrakte denke. In die uitbeelding van hierdie ontgogelinge maak hy van skitterende verbale ironie gebruik. Die volgende aanhaling wys uit hoedat hy sy eie houding en standpunt saam met die van sy leermeesters relativeer: "Ik heb mij tot den handel begeven als tot een middel, niet als tot een doel, nadat men mij grondig had gedégoûteerd van de schoonheid, althans van de litteraire." (10). "Begeven" word gewoonlik as n ietwat argaïese en hoogdrawende woord beskou, wat seer sekerlik in verbinding met "handel" n ongewone indruk skeep; en wanneer Joachim dié kombinasie op homself van toepassing maak, maak dit n ietwat potsierlike indruk, waardeur sy outoriteit onmiddellik

15. J. Roeland Vermeer, "Marnix Gijsen en het Nihilisme", Kultuurleven, Jrg. 17, 1950, bl. 598.

aangetas word. "Gedégoûteerd" is n vreemde en dus gesofistikeerde woord, wat daarbenewens ook onaangename assosiasies suggereer. Saam met "begeven" in dieselfde sin skep hierdie woord n besondere ironiese spanning, omdat die suggestiewe waardes van hierdie twee woorde teen mekaar indruis. So-doende word dit onmoontlik om die sin as "reguit" te beskou of dit sonder meer te aanvaar; die ironiese relativering is reeds in die woordkeuse aanwesig. Die gebruik van "althans" is n suiwer retoriese stylfiguur, n korreksie wat daarin slaag om die geldigheid van die sin nog verder af te breek. Pas nadat hy met nadruk verklaar het dat hy "grondig gedégoûteerd" is van die skoonheid, korrigeer hy homself floutjies deur dit net op die literêre skoonheid van toepassing te maak. Die vroulike skoonheid e.d.m. sou dan glo nie ingesluit wees in sy grondige gedégoûteerdheid nie! Die korreksie word dus ironies aangewend om n nie-korrektiewe effek te verkry. "Zij hebben na lange studie een stelregel uitgevaardigd waaruit blijkt dat alleen schoon kan zijn wat waar is, en aangezien alleen waar is wat met de godsdienstige voorschriften overeenstemt - de zonde is een vergissing en dus onwaar, zeggen zij - is ten slotte schoonheid alleen te zoeken in de afschildering der deugd." (11) Die sofisme het hier n duidelik-ironiserende werking, en die retoriese tussensin, wat weer d.m.v. sinstekens aangedui word, verhoog die effek omdat dit voortbou op die voorafgaande vals logika. Terselfdertyd verrai dit egter ook n skerp insig in n sekere geesteshouding en tipe kritiek wat ten tyde van die verskyning van die verhaal in Vlaandere beoefen is, en waarvan die verhaal self die prooi sou word!¹⁶ Hy gaan in hierdie trant voort, maar skielik betrek hy homself ook in die aftakeling. "Ik merkte spoedig dat zij stelselmatig een zalvende gemeenplaats verkozen boven een volzin die menselijke onrust verkondigde en daar ikzelf, lijk alle

16. Dit het bv. die Belgiese "driejaarlikse staatsprys" nie gekry nie, omdat "het boek van Gijzen, dat om zijn onbetwistbaar-superieure letterkundige verdiensten ter bekroning werd voorgesteld, niet met de christelijke opvattingen strookt, en zelfs tegen de traditionele katholieke opvattingen, waaraan een groot deel van ons volk steeds vasthoudt, sterk gekant blijkt." (A. Westerlinck, "Pijnlijk en Nefast Clericalisme," Dietsche Warande en Belfort, 1951, bl. 186.

jonge menschen, vol onrust was, ging het gezag dier leermeesters voor mij dadelijk te loor." (11) Die selfironie is duidelik. Die verteller verkondig sy "menschelike onrust", maar terselfdertyd gee hy sy individualiteit prys deurdat hy sy onrus gelyk stel aan die onrus van alle ander jong mense, en die waarde van die verwerping van die hoër gesag word ook getref omdat dit alle uitsonderlikheid verloor het.

Die "psigoloë" het gemeen dat hulle heelwat stof vir hulle kritiek kon vind in Joachim se uitbeelding van die ekstatische passie wat hy aan die begin vir Suzanna gekoester het : die gedeelte oor hulle ontmoeting en vroeë huweliksdae, wat uitloop op Joachim se ontnugtering en sy haat vir Suzanna, is immers in 'n groot mate vry van verbale ironie. Dit is egter 'n fout om aan te neem dat die verteller sy ironiese houding prysgee het en nou sonder meer "ernstig" praat. Die enkele voorbeelde van verbale ironie wat tog in dié gedeelte voorkom, skep 'n sfeer waarbinne die leser voortdurend bewus bly van die ironiserende verteller se aanwesigheid. Een van die bedoelde passasies lui : "Ik stotterde, bracht kreupele zinnen uit, dacht er een oogenblik aan haar brutaal te zeggen dat in het huwelijk twee menschen met mekaar te bed gaan en dat hun lichamen geen geheimen meer mogen bezitten voor mekaar. Maar ik zei het niet en strompelde voort over hobbelige volzinnen vol vage toespelingen. - Zij keek mij langzaam aan, en ik voelde dat zij mijn angst en zorg begreep. Zij stond recht al lachend, ging een paar stappen van mij weg en zei : 'Joachim, vergeet niet dat ik in Babylonië werd groot gebracht ; en dan, haar toevlucht nemend tot het Babylonisch dialect dat wij beiden als voorzorg tegen onbescheiden dienstboden gebruikten, voegde zij er bij, 'et je sais bien que les enfants ne se font pas par l'oreille. Ga nu maar weg, dwaze jongen,' zei ze, 'tot morgen en kom niet te laat.'" (50 - 51) Die selfversekerde reisiger en handelaar verander in 'n hulpelose, kinderagtige stotteraar, en die oordadige passie wat hom op dié manier ontman, word van sy geldigheid beroof. Suzanna se antwoord bevestig die ironiese geheel van die passasie. Die Babiloniese dialek is Frans, en sy weet wel dat babas nie langs die oor "gemaak" word nie! Aangesien Joachim self sy buitensinnige

hartstog as sodanig uitbeeld, blyk dit dat hy dit self met ironie bejeën, en dat ook die haat wat hy weldra vir Suzanna sal begin voel, nié as algemeen-geldig geïnterpreteer mag word nie. Joachim self besef heel goed dat daar fout is met sy verhouding tot Suzanna : "Ach, Joachim, dacht ik, wereldwijze, welbereisde, veelervaren Joachim, die vrouwen hebt gekend in de vier windstreken, hoe ligt ge hier als een baarde-loze snuiter te weenen omdat uw vrouw niet is mismaakt." (53) Die selfironie waarmee Joachim sy eie swakheid voor die skoonheid van Suzanna uitbeeld, maak die tirades teen sy vermeende egosentrisme en eensydige weergawe¹⁷ waardeloos : die sensitiewe leser weet dat die verhaal nooit in 'n Joachim-selfregverdiging ontaard, en dat die Joachim-wat-skryf Suzanna al lank nie meer haat nie.

Suzanna blyk onvrugbaar te wees. Sy is selfgenoegsaam in haar absolute skoonheid, "deze vrouw die zich geven kon en zichzelf blijven" (60), en sy word 'n toonbeeld van die steriele deug. Ook hierin kan 'n verrassende ironiese kommentaar op die Bybelse grondslag van die verhaal herken word, soos W.H. Nagel skerpsinnig aangetoon het : "Zij is als de deugd-zondermeer smakeloos geworden. Ik verzoek de lezer eens te beseffen, hoezeer Marnix Gijsen het 'apocriefe' boek onder kano-niek licht plaatst: Suzanna's grootste deugd is waardeloos omdat zij de liefde niet heeft. Voortaan kan men bij het lezen van 1 Kor. 13 aan Suzanna denken."¹⁸ Die aftakeling van 'n apokriewe Bybelverhaal kry 'n kanonieke kleur en word dus méér sowel as minder Bybels as ooit!

Die lewe met Suzanna word nou onuitstaanbaar en die ontgogelde Joachim trek na Babilon. Uit selfbehoud verkies hy om sy lewe voort te sit as 'n afsydige ironis. Hy voel hy beskik nou oor volkome insig in die mens en sy kleinlikhede, en hy sien van agter sy ondeurdringbare ironiese skans met passielose weersin op hulle neer : "Ik kende Babylon, zijn paleizen, zijn parken, ... Ik kende de pedanten die in de tempels en in de gerechtshoven, steunend op oude teksten, den

17. C.L. Sciarone, "Verdediging van Suzanna," De Vlaamse Gids, Februarie 1949, ble. 83, 86.

18. "De Deugd zonder meer," Critisch Bulletin, Oktober 1948, bl. 453.

kleinen man verdwaasden en verdrukten. Ik wist hoe zij magische gevolgen bereikten alleen door een doodgewonen zin te versieren met 'gijlieden' en 'thee' en 'thou'. Ik verafschuw ze." (76) In Babilon maak hy kennis met 'n aantal landgenote, maar hulle geselskap is vir hom alleenlik 'n bron van superieure vermaak : "Ik had nu geleerd mijn hart te sluiten." (82) Sy eensaamheid is egter net tydelik. Nadat hy hom in Babilon gevestig het, sluit Suzanna by hom aan. Sy het nou heel vroom geword en hy beeld haar oorfloedige deugszaamheid in die nuwe omgewing ten koste van haar én die Babiloniese gemeenskap uit. "Suzanna trachtte in Babylon haar goede werken voort te zetten zooals in Israël, maar hier stuitte zij op onverwachte hinderpalen. De Babyloniërs gelooven niet in liefdadigheid." (96 - 97) Joachim maak gedurig van clichés (vgl. die onderstreepte woorde) gebruik wanneer hy Suzanna en veral haar deug bespreek, en dit bring telkens 'n aftakeling van die ironie-objek mee. Die flegmatiese bewering dat die Babiloniërs nie aan liefdadigheid glo nie, kom as 'n felle anti-klimaks ná die verwagting wat in die voorafgaande sin opgebou is, en bowendien druis dit volledig in teen die algemeen-gangbare opvatting in hierdie verband. "Private liefdadigheid lijkt hun een zelfbeschuldiging en een aanval op de openbaar aanvaarde orde." Die teenstrydighede in die Babiloniese en by implikasie in die Amerikaanse liberaal-ekonomiese maatskaplike struktuur word hier spottenderwys blootgelê en in sy dubbelsinnigheid geïroniseer. Die onreg in die maatskappy bestaan, maar dit moet deur die individu ontken word. Die gemeenskap is verantwoordelik vir die herstel van die onreg, maar 'n erkenning van die onreg word nie geduld nie. - "Suzanna was echter niet te stremmen. Zij zou de Babyloniërs wel leeren. Toen wij op een avond bij toeval alleen waren, zette zij mij haar voornemen uiteen : haar huis, haar tuin moest ten dienste gesteld worden van ons volk, vooral van onze eigen stamgenooten. Wij hadden bijzondere plichten tegenover hen. Wij moesten ons huis openstellen voor alle fatsoenlijke Joden, de loslevers weren, en het voorbeeld zijn van een volmaakt huisgezin dat zich ten dienste stelt van de gemeenschap." (97; my onderstreeping). Die cliché-agtige gemeenplase soos "ten dienste gesteld" en "ons volk" tas reeds die suiwerheid van haar goeie bedoelings aan, en die geldigheid

van die sin word deur die uitbreiding wat met "vooral... " ingelei word, heeltemal afgetakel. Die indruk van integriteit en diensbaarheid wat Suzanna wil skep, word vernietig omdat dit met eiebelang deurspek is. "Bijzondere plichten" is n reëlregte aanhaling uit die kategismus, en in hierdie konteks van onsuiver beweegredes skep dit n besonder ironiese indruk. Ook die laaste aangehaalde sin is oorlaai met clichés wat nogmaals die onsuiverheid van Suzanna se motiewe en die ambiguïteit van haar deug self beklemtoon.

Sy probeer natuurlik om Joachim ook by haar liefdadigheidswerk in te sleep. "Suzanna wenschte dat ik aan dit alles zou deelnemen en mij betuigen. Ik moest een steun zijn voor ons volk, een raadsman en een leider." (100) Dit stel hom in staat om sy ironiese lewensfilosofie te verwoord : sy oortuiging dat dit vir hom noodsaaklik is om die wêreld van buite af te bejeën en dat hy nie ernstig daarin betrokke mág raak nie. Hy het die ironiese masker nodig; daar bestaan geen uitgemaakte antwoorde op die probleem van die lewe nie, en alleenlik deur homself te distansieer kan hy van ondergang gered word : "... wij gaan door het leven alsof wij niets merken van de verwoestingen en de treurspelen rond ons. Wie het al te ernstig opneemt gaat er aan ten gronde." (102) Joachim se uiting van sy lewenshouding is egter nie bloot n betoog nie, maar self ook n illustrasie van sy ironiese relatiewiteitsbesef en objektiwiteit. Hierdie uiting is klaarblyklik sy dodelike erns, maar selfs die validiteit dáárvan bly nie onaangetas staan nie. Hy noem sy pas uitgedrukte oortuigings i.v.m. die mens en die lewe "halfgare wijsheden" en "algemeenheden", en dit is nogmaals duidelik dat hy nie skroom om homself in sy ironiese gesigsveld te betrek nie. Ook hieruit blyk dan dat Joachim se ironiese houding nie sonder meer negatief is nie. Hy sien dat hy ten spyte van sy ironie nie selfgenoegsaam is nie, dat hy homself nie kán "ophangen of laten inmuren" nie, want "onwillekeurig steun ik op heel de maatschappij." (101)

Kort daarna word Suzanna deur die twee grysaards in die tuin betrap terwyl Daniël van haar wegvlug, en deur hul bose toedoen word sy ter dood veroordeel. Uit Joachim se houding

blyk nou al hoe duideliker dat sy ironie getemper word deur medelye, en dat medelye dus nie noodwendig onversoenbaar is met die ironiese lewenshouding nie : die medelye kan self deel word van die ironie. "Wat mij thans vervulde, zooals toen, was een grondeloos meelij met de menschen. Ik kon om Suzanna weenen, niet omdat ik van haar hield, maar omdat ik zag in haar ellende en in haar eenzaamheid, het ergste schouwspel, dat ons kan gebeuren. De wetenschap dat wij uiteindelyk alleen zullen zijn, was mij al lange jaren een diep leed, maar tevens een steun. Ik had mij van alles losgemaakt om niets te moeten missen op het einde. Ik was bitter geworden, maar betrouwde slechts op mijzelf." (114) Selfs sy medelye met Suzanna is ironies, omdat hy nie meer persoonlik by haar betrokke is nie. Hy bemin haar lankal nie meer nie, en sy tranes stort hy nie ter wille van háár nie, maar om haar algemeen-menslikheid in die uur van nood: "... de menigte begon woelig te worden rond ons, en een tijd lang hoorde ik van Suzanna niets meer dan brokstukken lofgezing voor den Heer die haar stut en steun was, haar toeverlaat, haar schild en beukelaar, de Heer der Heirscharen, enz. enz. Ik volgde weenend achterna." (119) Die "groot drama" loop egter vir Suzanna gunstig af, en die twee grysaards moet boet vir hulle valse beskuldiging en lus. Net so min as wat Joachim vir Suzanna veroordeel het, veroordeel hy nou sy twee eertydse vriende, en ten spyte van Suzanna se woede gaan hy van hulle afskeid neem waar hulle op hul galgedood wag. Sý beskik beslis nie oor ironiese insig nie : "'Joachim', zei Suzanna, 'op den plechtigsten dag van mijn leven herleidt ge mijn ongeluk en den dood van twee rampzaligen tot een herberggrapje ... Ga, praat met uw nette kornuiten. Het is toch de laatste maal.' - Ik stond op en ging naar de deur toe. Voor ik buitentrad suisde een kleine, prachtige drinkschaal, een souvenir uit Athene, mij langs de ooren. Zij viel aan gruis. Suzanna had nooit goed kunnen mikken." (134) Die dag waarop Suzanna deur die straatvuil moes ploeter en vir "hoer" uitgeskel is, noem sy die "plechtigste" dag van haar lewe! Die inkongruïteit tussen die gebeure van daardie dag en die ernstig-statige betekenissfeer van dié woord beroof haar verontwaardiging van al sy regverdiging. In Joachim se totaal-onverwagte reaksie op haar onbeheerste optrede, die gelate

kommentaar op haar mikvermoë, word die briljante verbale ironie bevestig.

Joachim en Suzanna keer terug na Israel, en aan die einde van die verhaal slaan hy 'n patetiese figuur, wat met die mees genadelose selfironie uitgebeeld word: "Meer dan zeshonderd uitvoeringen heb ik bijgewoond van een oratorio waarin het geval van Babylon werd bezongen. Telkens het eenige vers voorkwam waarin ik werd vernoemd, boog ik discreet het hoofd" (155). En: "Zij was zelden thuis, ze was een nationale instelling. Over de kuisheid en de trouw heeft zij meer dan drie duizend zeshonderd malen gesproken, tot in de kleinste dorpen. Tienduizend jonge meisjes, een nog groter aantal gehuwde vrouwen hebben haar raad en steun ingewonnen. Vrouwen die als lichtzinnig en wankel van zeden bekend stonden, hebben haar geraadpleegd, en zelfs mannen die met ontrouwe echtgenooten waren geplaagd, kwamen haar vragen hoe men een vrouw trouw doet blijven. Allen gingen gesterkt van haar weg. Aan mij heeft men nooit iets gevraagd" (156; my onderstreping). Die anachronisme "oratorio" en die belaglike aantal uitvoerings daarvan wat Joachim lydsaam bygewoond het, maak van hom 'n bespotlike figuur met 'n heel klein rol. Niemand vind dit nodig om hóm te raadpleeg nie; sy funksie is tot sy blote aanwesigheid beperk. Maar ook Suzanna word op meedoënlose wyse by die aftakeling betrek. Die ironiese werking wat met die syfer seshonderd begin is, word ad absurdum deurgevoer met die drieduisend sewehonderd toesprake wat sy gelewer het, en die tienduisende jongmeisies en nóg meer getroude vrouens wat almal by haar kom raad soek het. Sy het 'n "nationale instelling" geword, 'n ontmenslikte openbare stigting, maar wat tog nie kan nalaat om ook die nederigste oorde te gaan bearbei nie. Veel ironie is ook in die beskrywing van die raadsoekers geleë (vgl. die onderstreepte woorde), aangesien dit blyk dat Suzanna en Joachim eintlik tot die raadsóekers behoort. Joachim noem haar op verskeie hoogtemomente in die verhaal "hoer", en hy is seer-sekerlik self "geplaagd" met 'n ontroue vrou. "Suzanna hield zich weinig met mij bezig. Zij was nu niet alleen met de kuisheid maar ook met den staat en de gemeenschap getrouwd." (157) 'n Huwelik met "die kuisheid" is reeds ironies genoeg,

maar haar buite-egtelike poliandrie met nog ander abstraksies ook dryf die ironie op die spits. Opmerklik is tewens dat 'n geykte Nederlandse uitdrukking wat deurgaans uitsluitlik negatief aangewend word ("niet met iets getrouwd zijn" = "er niet onverbrekkelijk mee verbonden zijn"), hier in sy "positiewe" teendeel geperverteer word. En om alles te bekroon : "Haar gloriëdag heeft ze bereikt toen op de markt van ons dorp een zuil werd opgericht te harer eer. Dit gedenkteeken droeg een lang en ontroerend opschrift, en van dien dag af zwoeren de vrouwen 'bij de zuil van Suzanna' wanneer zij de verdenking van ontrouw wilden weren. Het was een vreselijke en gevaarlijke eed." Die ironie wat beslote lê in die gebruik van 'n suil in hierdie konteks, en bowendien ingebed in 'n soort pseudo-sitaat ("bij de zuil van Suzanna"), vernietig onmiddellik elke moontlike waarde daarvan, indien daar besef word dat 'n suil as 'n fallus-simbool beskou kan word! En die woorde van die eed, wat skynbaar bevestig word deur die gemeenplase "vreselijke en gevaarlijke", stort volkome ineen deur die ironiese heraktivering van hierdie begrippe. Die eed is vreeslik en gevaarlik omdat dit meineed is!

Kort voor haar dood gaan Joachim weer op reis. In die ironie waarmee hy homself nou uitbeeld, is hy inderdaad gestroop van alles wat vir hom in die lewe belangrik was. Die eertydse groot handelaar laat hom "papegaaien en vreemde sieraden aanlijmen" (162). Niks maak nou meer vir hom saak nie; hy beweeg soos "een mensch onder de menschen" (163), maar is by geen individu meer betrokke nie. Wanneer Suzanna sterf, sê hy : "Ik hield toen van Suzanna, maar met de liefde die ik voel voor de naamloze velen." (164) En tog gaan Joachim se verylde, desintegrerende persoonlikheid nie heeltemal in sy ironiese visie ten onder nie, hoewel hy dit héél dig benader. "Ik weet dat al ons trachten, al ons doen en laten moeten uitlopen op dien gruwel die de dood is." (164) Hy sien dat sy eie lewe grotendeels leeg en nutteloos was, maar hy besef dat hy, net soos Suzanna, gefouteer het : "... indien ik mij heb vergist in mijn bestaan met het uitsluitend najagen van het schoone, dan heeft Suzanna zich evenzeer vergist door al haar krachten saam te trekken op de deugd." (170 - 171) Joachim verkies egter om sin aan sy verhaal te gee deur dit neer te

skryf liever as om bv. selfmoord te pleeg; - selfmoord, waardeur hy hom volkome aan die lewe sou onttrek en sy ironiese houding tot sy logiese eindpunt sou deurgevoer het.

Joachim se verhaal, hierdie "meest superieure uiting van ironisch levensbesef", is dus per slot van rekening ook 'n finale ontkenning daarvan : die opperste ironie in die verhaal ontstaan deurdat Joachim weier om die geldigheid van sy lewe en sy pyn totaál af te takel. Hy eindig sy verhaal met 'n bevestiging van die lewe, al is dit 'n héél tentatiewe bevestiging : "Vaarwel dan, onbekende lezer, vaarwel. Joachim van Babylon groet u ... Zijn komst is echter vergeefs geweest, indien gij niet hebt gemerkt, hoe op den weg waar hij stond enkele druppelen van zijn hartebloed in het zand zijn gevallen. Zij verdampen reeds in de zon. Het is tijd. Adieu, en levet schone." (175) Joachim van Babylon kan aldus beskou word as 'n illustrasie van die mees gedistansieerde ironiese houding wat deur 'n skrywer bereik kan word. Indien Joachim sy lewe self as volkome sinloos beskou het, sou hy nie sy verhaal kon geskryf het nie, en sy persoonlikheid sou in sy ironiese visie totaal gedesintegreer het. In plaas daarvan is sy slotwoorde - dié waarmee die middeleeuse mystica Hadewych soms haar briewe beëindig het - 'n ónironiese wens. Die ironiese lewenshouding waaruit hierdie verhaal ontstaan het, word dus aan die einde in beide vorm en inhoud ontken. As geskrewe boek bevestig dit die terme wat die verhaal self geskep het : dat die volstreekte ironiese lewenshouding onleefbaar word en dat desintegrasie alleenlik voorkom kan word indien die ironis sy ironie transendeer. In hierdie geval vind dit in die onironiese skeppingsdaad plaas. As sodanig kan die verhaal beskou word as 'n voorbeeld van in-sigself-voltooidheid, wat Gijsen nie dikwels weer, indien ooit, bereik het nie.

In 'n analise van die ironie in die werk van Marnix Gijsen is dit m.i. logies om 'n bespreking van Klaaglied om Agnes te laat volg op die bespreking van Joachim van Babylon, omdat

hierdie twee romans as mekaar se teëpole beskou kan word. In Joachim van Babylon speel die ironie sy mees ingewikkelde maskerspel, en daarna bereik dit nooit weer die gedistansieerdheid van dié Israelse en Babiloniese opset nie : die apokriewe Joachim van Babilon-masker is die mees komplekse waaragter die Gijsen-ironis ooit skuil. Hy sal hom nooit weer so volkome aan die realiteit onthef om die realiteit te hekel, en sy genadeloos-ironiese blik sal nooit weer so wyd oor die hele menslike situasie en samelewing strek nie. In Klaaglied om Agnes daarenteë kan daar op die eerste gesig skaars sprake wees van 'n ironiese masker. Die ek-verteller is naamloos : hy dra dus nie eens die masker van 'n fiktiewe naan nie. Die verteltrant verskil grootliks van dié spottende, meedoënlose toon in Joachim van Babylon, en die uitdruklike ironie kom veel minder voor, hoewel dit soms aanwesig is in die eenvoudige, openhartige toon van die verteller. Die verteller is 'n onskuldige, onervare jongeling wat met volkome eerlikheid die geskiedenis van sy eerste liefde meedeel. Hy gee die pyn van hierdie ondervinding sonder enige poging tot selfbeskerming weer, en dit kan dan byna nie anders nie of die ironiese bestek sal hier uit die aard van die saak baie meer beperk wees as in Joachim van Babylon, waar die verteller homself probeer beskerm het deur sy pyn ironies te bejeën en gedurig agter ironie skuilgegaan het om sy lewe leefbaar te maak.

Ironie is inderdaad in Klaaglied om Agnes in 'n veel mindere mate aanwesig as in Joachim van Babylon. En tog sal die leser ook in hierdie verhaal allengs bewus word van 'n versigtig-opgerigte skans waarmee 'n gepynigde en gesplete persoonlikheid homself probeer beskerm. Die sleutel tot die ironie in die verhaal word eintlik reeds heel aan die begin aangetref: "Ik was eenvoudig en algeheel een boekenworm en wist niets af van hetgeen mijn moeder en sommige mijner wereldwijze gezellen op school 'het leven' noemden. Wat ik er over vernam vervulde mij met afkeer en weerzin, en ik verkoos de wereld te zien door de ogen der grote en edele geesten. Later heb ik gemerkt, dat ik het leven heb leren kennen door de roze brilleglazen der romantici, die schaamteloze schriftvervalsers zijn. Maar nòg

later beseftte ik, dat zij wellicht de enige optiek geschapen hebben, die het bestaan voor mij dragelijk kon maken." (14)¹⁹ Die hele verhaal staan in die teken van daardie "roze brilleglazen" van die romantiek : n ironiese werking word aan die gang gesit deur die ek-figuur se uiterste bewustheid daarvan én deur sy poging om ten spyte van sy oorgawe aan die romantiek geen skrifvervalser te word nie. Hy waarsku die leser dat die romantiek die enigste "optiek" is waarmee hy die lewe kan beskou, en die ontroerende verhaal wat volg illustreer hierdie uitgangspunt; maar n ironiese spanning word geskep tussen die romantiese illusies van die verteller en sy uitdruklike waarskuwing aan die leser dat hy hierdie wêreld skeep omdat dit die enigste is wat vir hom leefbaar is. Die "klaaglied" word nie slegs "gesing" ter wille van Agnes "mijn kuise bruid, mijn dode zuster" (185) nie, maar dit word ook n ironiese kommentaar op die verteller se onvermoë om dié verhaal baas te raak sonder die versagtende, romantiese kyk daarop. Die verhaal wat hy vertel is ontroerend, maar juis die ontroering daarvan word ironies deurdat die verteller nie anders kan as om die dood van n burgermeisietjie om te skeep in Orpheus se dubbele verlies van Eurydioe nie. Waar die verteller in Joachim van Babylon die wêreld so nugter en meedoënloos moontlik, en dus direk-ironies bekyk het, aanskou die verteller in Klaaglied om Agnes dit so romanties moontlik; maar omdat hy bewus is van die feit dat hy dié romantisering uit onmag pleeg, takel hy ook sy jeugdige self op ironiese manier af, hoewel hy nie self n ironiserende persoonlikheid word nie. Die leser put dus hier sy ironiese bevrediging (heel anders as in Joachim van Babylon) uit die feit dat hy "deur" die hooffiguur kan sien en nie sy romantiese werklikheid as algemeen geldig hoef te beskou nie, maar gedeeltelik daarin ook n ironiese kommentaar op die romantiese jeugliefde kan lees. Die verteller (- ek onderskei hier tussen die volwasse verteller en die jeugdige hooffiguur -) help soms die leser in hierdie relativering van die posisie van die hooffiguur, bv. wanneer hy kommentaar lewer op die hooffiguur se gedagtes : "Toen ik Agnes ontmoette was ik dus geheel onthecht van de stoffelijke dingen. Ik was ijl, bereid

19. Die bladsynommers verwys na die tiende druk, Nijgh & Van Ditmar/A.A.M. Stols/J.-P. 's-Gravenhage, s.d.

tot grote daden en tot een grote liefde, zo sprak ik hoogdravend tot mezelf" (37; my onderstreping). Maar ook die verteller is regtig te seer in sy verhaal betrokke en verwerf dus nooit n perspektief van gedistansiêerde ironie nie.

Die ironie wat dan tog in die verhaal aanwesig is, en wat voortvloei uit die feit dat n volwasse verteller sy jeugdige self aantas, is meestal begrypend en selfs teer, en is dikwels so subtiel dat dit nie eens noodwendig as ironie geïnterpreteer hoef te word nie. Aldus in die volgende twee passasies : "... nu ondervond ik aan den lijve dat zelfs het eerste begin der liefde mij geestelijk in onrust stortte, en mij inderdaad lichamelijk ziek maakte. Ik had haast Agnes terug te zien, opdat deze radeloosheid en deze pijn zouden verdwijnen en opgelost worden in rust en helder geluk" (46); en : "Ik zat naast Agnes en wist dat de duisternis van de zaal en de film die voor ons werd afgerold onmogelijk een verontschuldiging konden zijn voor mijn gespannen stilzwijgen. Ik moest luchtig en geestig zijn. Ik moest een paar superieur klinkende opmerkingen in haar oren fluisteren, en zo, al badi-nerend, een verhouding beginnen die mijn verder leven met loodzware ernst zou beheersen." (47 - 48) Die leser kan alleen maar glimlag om die inkongruïteit tussen die onskuldige jong seun se illusies i.v.m. die man-vrou-verhouding en dit wat hy as "werklikheid" ken.

Dat hierdie verhaal tog n duidelike Gijsen-stempel dra, moet hoofsaaklik toegeskryf word aan die verbale ironie waarmee die verteller soms die buitewêreld uitbeeld, alhoewel hy nooit self in die ironiese visie betrokke raak of sy intieme wêreld daarmee bejeën nie. Bv. : "Liegen lag niet in mijn gewoonte en van mijn leermeesters had ik aangenomen dat het veel verkieselijker was geen antwoord te geven dan een leugenachtig. Het resultaat was hetzelfde, maar de fout was kleiner of zelfs onbestaand. Dat was hun lering." (57) Of nog : "De leuzen waarmee onze generatie gevoed werd klonken heldhaftig. 'Wees absoluut, wees radicaal' en wij dachten dat het, om deze edele voorschriften na te volgen, volstond in alles fanatiek en onredelijk te zijn." (96) Sy eerste werkkring word met

dieselfde lig-spottende verbale ironie uitgebeeld : "Het was een goedmoedig en vermakelijk gezelschap, dat de grote vraagstukken der wereld met diepgewortelde onwetendheid besprak." (76) Sy leërdiens kom onder skoot op n manier wat sterk na Ter Wille van Leentje vooruitwys : "Van mijn onmiddellijke chef kon ik geen gunst verwachten. Hij was volkomen in zijn vadsig bestaan vastgegroeid en wanneer ik hem nu en dan voorstelde mij een hand toe te steken, werd hij bepaald verontwaardigd en wees mij plechtig naar zijn eretekens, die hij op eerbiedwaardige afstand van het front had gewonnen." (106 - 107) Veral na aanleiding van die hooffiguur se ondervindinge in die leër sê Stuiveling dat die skrywer, indien hy "door schokkend realisme had willen imponeren", daartoe in staat was. Insteede daarvan is sy beskrywing van "deze zwijnerij en vuilbekkerij", "ironisch en menselijk, zij het niet zonder schampere kritiek jegens diegenen die dit alles aanprijzen als een ideale opvoeding tot manlikheid." ²⁰ Hierdie uitbeelding van die wêreld waarin die hooffiguur en Agnes hulle bevind, dra veel daartoe by dat nie alle bande met die werklikheid verbreek word nie. Stuiveling noem die verhaal n "aanklacht-zonder-gebalde-vuisten", maar juis omdat dit n aanklag teen die wêreld sowel as n klaaglied om die noodlot is, word die klaaglied nooit n eensydige weeklag nie. Die romantiese visie van die verteller word as 't ware aanvaarbaar gemaak deurdat dit ook vir hom geen algemeen-geldige visie is nie, maar hier slegs om n besondere doel gebruik word. Die kasernelewe en die klein-sielige besigheidswêreld word met ironie uitgebeeld; die verteller kan nie as deel daarvan voortleef sonder om homself deur die ironiese distansie van besoedeling te probeer vrywaar nie. Hy onthef egter sy suiwer liefde vir Agnes volkome aan dié wêreld en óók aan die ironie, omdat hy self té intens betrokke is by sy liefde en dit dus nie aan die ironie kan of wil blootstel nie. Om te sê : "De liefdesgeschiedenis blijft vrij simpel, de antipode ervan - het vulgaire kasernegedoe onder de militairen - blijft vrij grove antipode, en is volstrekt niet, zoals gesuggereerd wordt op de omslag van het boek,

20. G. Stuiveling, Triptiek, bl. 131.

verweven met de zuivere liefde voor Agnes", ²¹ is dus nie sonder meer geldige kritiek nie. Die "vulgaire kazernegedoe" e.d.m. is nie eenvoudig antipode van die suiwer liefde nie, en dié twee kán ook nie verweef word soos blykbaar volgens Knuvelder se kritiek wenslik sou wees nie. Die ironiese uitbeelding van die een en die romantiese uitbeelding van die ander vul mekaar op 'n besondere manier aan en hou mekaar in ewewig. Die hooffiguur se liefde vir Agnes is so suiwer omdat die wêreld om hom besoedel en as sodanig onleefbaar is. Dié wêreld kan hy alleenlik met ironie hanteer. Die geskiedenis van Agnes is onaantasbaar en heilig, nie omdat dit nie tot dieselfde wêreld behoort nie, maar omdat die verteller dit aan die wêreld onthef deur dit met sy romantiserende "roze brille-glazen" te bejeën. Dit kan dus onmoontlik as antipode van die "wêreld" beskou word. Die liefde vir Agnes ontstaan in die wêreld en uit die onhoudbaarheid daarvan, maar dit word deur die doelbewus-opgelegde romantiek beskerm teen die relativerende werking van die ironie; terwyl andersyds die ironiese uitbeelding van die wêreld weer geldigheid verleen aan die romantiese visie van die verteller, omdat hy nie uitsluitlik romantikus is nie.

Die episode waarin die hooffiguur en Agnes kennis maak met Gluck se "Orpheus", is belangrik vir die sin van die verhaal, omdat die soet romantiek van dié opera die res van die verhaal beïnvloed. "Zoals Paulus het licht zag op de weg van Damascus, zo heeft Gluck's aria mij definitief bekeerd tot de eredienst van het verlies, van de ontzegging." (88) Jeanne van Schaik-Willing merk tereg hierby op: "(Het is) ook een zuiver literaire vondst om de jeugdige gelieven in het begin naar de opera te sturen, waar Gluck's 'Orpheus en Eurydice' wordt gegeven. De jongeman wordt geconfronteerd met het thema, dat zijn eigen levensthema zal worden : de liefde tot een vrouwelijk wezen, haar verlies en herrijzenis in den vleze, bedreiging door kwade geesten en het afscheid voorgoed, waarbij dan als essentieel bestanddeel niet mag vergeten worden, dat dit drama der weemoedige versterving, van prijsgeven en gemis,

21. Gerard Knuvelder, Spiegelbeeld, bl. 203.

geheven werd in gelouterde schoonheid." ²² Die leser word egter heel duidelik attent gemaak op die verteller se besef dat die nuwe hartstog wat in sy eertydse jeugdige self ontwaak het, ironies uitgebuit sou kan word; maar dit kan hom nie skeel nie, en hy laat as 't ware die leser toe om dit ironies te bejeën sonder dat hy self gewillig is om sy passie te ironiseer: "Weinig kon het mij schelen dat de Orpheus, die een man was en als lichamelijke verschijning verre van schoon, log neerplofte over het tenger lichaam der Eurydice, en ik had al mijn zelfbeheersing nodig om de zaal niet te verlaten toen de Amourjuffrouw, met potsierlijke pijl en boog, weer verscheen en op bijna galante wijze aan de twee melancholieke helden het burgerlijk bevel gaf: 'Jouissez désormais des plaisirs de l'amour'." (88) Die verteller verkies dus om, ten spyte van sy insig, die ironiese visie op te sê en op romantiese wyse in sy verhaal betrokke te bly, omdat hy hom sodoende, in die skoonheid daarvan, met die pyn kan versoen. Die prysgee van die ironiese oogpunt en die oordrag daarvan aan die leser, sonder dat die verteller daarin deel, skeep dan ook n nuwe ironie; want ook die leser is, eienaardig genoeg, geneig om ten spyte van sy insig in die ironiese moontlikhede van die verhaal sy distansie tydelik prys te gee en in die romantiese visie op te gaan. En dit kan alleenlik gebeur danksy die feit dat hy vrygelaat word om te kies tussen betrokkenheid en distansiëring, en dat die romantiek nie aan hom opgedring word nie, maar bloot as die aantreklikste moontlikheid gestel word. Skynbaar laat die verteller toe dat sy leser hom van hom distansieer, maar juis daardeur verkry hy sy identifikasie; terwyl die leser in die waan verkeer dat hy vry is om te kies en tog soos n speelbal deur die verteller gehanteer word. Vir die ironiese strukturering van die verhaal is hierdie nouliks sigbare paradoks die beslissende moment.

Die laaste gedeelte van die verhaal, wat die siekte en sterwe van Agnes uitbeeld, is byna gans ontdaan van uitdruklike ironie, en begryplik ook, aangesien dit juis die verhaal

22. "Agnes-Eurydice," Critisch Bulletin, Maart 1952, bl. 107.

is wat die verteller met sy romantiese visie aanvaarbaar probeer maak. Ook die leser deel nou in hierdie visie : hy is immers bewus gemaak van die moontlikhede van 'n ironiese interpretasie, wat deur die verteller verwerp is, en het dus ook self, in 'n soort "suspension of disbelief", die ironie opgesê in die oortuiging dat hy dit bewus en uit eie keuse kon doen. Vanweë dié keuse is die leser nou vry om ook in die ontroerende skoonheid van die verhaal meegesleep te word, sonder dat hy skepties hoef te staan teenoor sy eie ontroering en dié van die verteller. "Ik keek star naar mijn vuile schoenen en de plek op het tapijt die uitgesleten was door de voeten van de patiënten. Mijn ellende tergede blijkbaar zijn (die dokter se) ervaring en zijn scepsis. Toen hij de deur voor mij opende kon hij zich niet bedwingen ... en zei : 'Trek het u niet zo aan, jongen. De wereld is vol vrouwen.' Ik keerde mij om, zette mijn voet tussen de deur en de muur : 'De wereld is leeg', schreeuwde ik hem toe, want hem te lijf gaan kon ik niet. Ik stond reeds op straat." (147) Die leser weet saam met die dokter dat die wêreld vol ander vroue is, maar in hierdie oomblik van identifikasie met die hooffiguur is dit inderdaad leeg, en hier is geen sprake van 'n ironiese kontras tussen die illusie van die hooffiguur en die werklikheid nie.

n. Enkele keer maak die verteller van bytende selfironie gebruik : nadat hy, ten spyte van haar lewensgevaarlike siekte, aan Agnes sy liefde betuig het deur haar "voor het eerst" te soen "zoals een minnaar een vrouw moet zoenen, dronken en duizelend van verlangen". (170) Die hooffiguur vrees dat hy nou in sy eie oë 'n romantiese held sal word. Sy romantiese visie mág nie tot selfverheerliking groei nie, maar alleenlik dien as 'n middel tot sy aanvaarding van die bitter werklikheid: hy weier dus end-uit om saam met die romantici ook 'n skrifvervalser te wees. "Ik was alleen en in mij voelde ik een opwindung om wat in het kamertje van Agnes gebeurd was; maar ook de vrees mij in mijn eigen ogen te doen doorgaan voor een held uit de pruikentijd. Helden kende ik enkel uit de Wagneriaanse drama's ... 'Je bent een Lohengrin op een oude fiets met een slechte rem', zei ik tot mezelf in mijn zorg om de juiste verhoudingen te bewaren." (171 - 172) Om die "juiste

verhoudingen" te bewaar, takel hy homself dus genadeloos af, en ironies genoeg versterk juis dit die identifikasie van die leser met die verteller-én-hooffiguur : nou is hy eers terdeë oortuig dat hy hier met "eerlike" emosies te make het en dat sy gevoelens nie op 'n romanties-melodramatiese wyse uitgebuit word nie. Die "woeste razernij" (154) waarmee die hooffiguur homself afbreek, omdat hy besef dat sy verdriet om Agnes nie die eenvoudige verdriet van 'n volkswrou om 'n verongelukte man of van 'n moeder om 'n gestorwe kind is nie, maar dat hy staan "voor de gruwel van het behagen in het verdriet", het dieselfde effek op die leser : die "bewustheid" van die verteller het hom oortuig van die suiwerheid van sy pyn. Die leser vind dit dus nie nodig om die verhaal met ironie te bekyk en die pyn tot meer realistiese, nugterder proporsies te herlei nie.

En aan die einde van die verhaal, ná Agnes se dood, keer die verteller terug na die onromantiese werklikheid deur self die geldigheid van sy skepping te relativeer : "Ware ik een toondichter, ik zou dit verhaal genoemd hebben: 'Le Tombeau d'Agnès', zoals men dat gewoon was in vorige eeuwen. Ik kan aan haar zoete gedachtenis geen betere hulde brengen, dan dit wanstaltige boek." (184) Hierdie selfoordeel mag nie sonder meer beskou word as "overdreven modestie" of "zelfonderschatting" van die skrywer wat terselfdertyd sy lesers toelaat om "te veronderstellen dat hij van niemand ernstig verwacht (en niet zonder grond) dat men hem ten deze zou bijvallen" ²³ nie. Deur sy verhaal "wanstaltig" te noem is die verteller nie eintlik soseer nederig nie : hy bevestig slegs dat hy wéét dat sy verhaal nie aan die vereistes van die "werklikheid" voldoen nie, maar dat hy dit op geen ander manier kon weergee nie. Die opperste ironiese paradoks is dus wel hierin geleë: dat die romantiek in hierdie verhaal beskou kan word as 'n masker téén die ironie, wat deur 'n ironis aangewend is omdat hy per slot van rekening self soms sy ironiese visie onhoudbaar vind. Aan die einde van sy verhaal keer hy terug na sy bitter, relativerende kyk op die lewe, maar selfs dit kan die ont-

23. Sirius, "Klaaglied om Agnes," De Standaard (Brussel), 3 Februarie 1952.

roerende romantiek van die verhaal nie ongeldig maak nie.

So het dit m.i. duidelik geword dat Klaaglied om Agnes en Joachim van Babylon sterk teenstellings vertoon wat betref Gijsen se aanwending van die ironie as struktuurmiddel. In Joachim van Babylon is die ironiese struktuur onmiddellik toeganklik en ook verder dwarsdeur uitdruklik volgehou. In Klaaglied om Agnes is daar by die eerste oogopslag glad nie so 'n struktuur aanwesig nie; maar by nadere analise blyk dit dat die spaarsame gebruik van verbale ironie tog verwys na 'n dieper ironiese ondergrond, wat op 'n heel subtiele wyse die emosies van die leser uitbuit en hom dwing om tydelik sy eie ironiese visie op te sê en hom aan die verleiding van die romantiese jeugliefde en -leed oor te gee.

IRONIE IN DIE 'DORP'

1

Hierdie groep verhale is almal in Vlaandere gesitueer, en hoewel die milieu nie in alle gevalle n "dorp" is nie, word die provinsialistiese karakter daarvan tog onderstreep. Die groep verhale is besonder pessimisties van aard, en die ironie kom hier die naaste aan die desintegrasie van sy persoonlikheid deur sy steeds wyer wordende ironiese visie.

Omdat dit moontlik is om uit dié verhale tot die gevolgtrekking te kom dat die skrywer persoonlik besonder betrokke was by sy materiaal, het hierdie verhale aanleiding gegee tot verskeie outobiografiese en psigologiese interpretasies, wat m.i. des te ongeldiger is, daar hulle tot dusver n suiwer literêre waardebeplating in die weg gestaan het. n Analise van die psigologie van n skrywer of selfs van die hooffiguur in n verhaal kan as sodanig nie as n waardebeplating geld nie.

Lieve Scheer maak haar nie skuldig aan n outobiografiese interpretasie van Gijsen se verhale nie, en verweer haarself inderdaad teen n dergelyke aantygning. "De auteur als mens is mij volkomen onbekend en nergens wordt op hem ook maar allusie gemaakt. Ik heb mij op principieel kritisch plan gehouden aan een psychologische ontleding van de teksten."¹ Ek sal egter probeer aantoon hoedat selfs háár psigologiese analise ontoereikend blyk te wees vir n volledige begrip en waardebeplating van die werk van Marnix Gijsen, omdat sy by haar studie van die psigologiese tipes en wette in sy werk nie ook die uiters belangrike ironiese struktuur van die verhale waarin hierdie tipes en wette voorkom, analiseer nie.

Sy heg bv. n heel besondere belang aan die letsels wat op die hooffiguur deur hulle jeug- en opvoedingsjare nagelaat is. "Het beeld van opvoeding en jeugd laat in het algemeen gezien

1. "De hoofdkarakters in het werk van Marnix Gijsen en hun houding tegenover het leven," Dietsche Warande en Belfort, Januarie 1965, bl. 51.

een donkere indruk : de kostbare jaren ter voorbereiding op het leven, blijken voor Gijsens figuren eerder een teeltbodem van pessimisme en levensangst te zijn geweest. Wie de opvoedings- en jeugdbelevissen van de hoofdfiguren situeert in het gehele kader van het levensbeeld dat in het romanwerk van Gijsen wordt voorgesteld, aarzelt niet daarin een van de kiemen van hun onaangepastheid teenover het leven te sien." ² Volgens haar is die lewensbeeld wat in dié verhale geskep word besonder donker, en die hooffigure word gekenmerk deur stuurloosheid, innerlike verdeeldheid, swakheid, onopgewassenheid teen morele probleme; hulle is geneig om hulleself vas te klamp, om te vlug; hulle kan nie die gedagte van die dood aanvaar nie, e.d.m. In hierdie analise van Gijsen se werk het sy volkome gelyk, maar dit blyk tog dat n blote karakterondersoek nie na die kern van die verhale lei nie. Die hooffigure is stuurloos en swak, maar hulle is daarbenewens ook òf in staat om hulleself ironies te bejeën, òf hulle word op n ironiese wyse deur die verteller gemanipuleer, dikwels albei. Hierdie ironie is nie slegs n set van die skrywer om sy donker visie van die lewe meer aanneemlik te maak nie, maar n wesentliche struktuurelement in die verhale, en indien dit nie in ag geneem word nie, soos by Lieve Scheer die geval is, word die klem verkeerd gelê en die betekenis gaan verlore.

Na n uitvoerige ondersoek na die hoofkarakters en hulle sosiale verhoudings in die werk van Marnix Gijsen, besluit sy "dat de romans en verhalen van Gijsen ons in voortdurend variërende, soms wel een àl te identieke herhaling èenzelfde 'karakter' bieden, in casu één 'type' dat zich in heel zijn oeuvre manifesteert als een schuwe, kwetsbare persoon die zich onder zijn evenmensen onhandig en wantrouwend beweegt. Veel aspecten van de sociale onaanpasbaarheid worden door dit karakter zelf doorzien en de ik-figuur stelt ze, enigermate zoals Laarmans, ironisch aan de kaak. Daardoor groeit deze figuur in zekere zin boven haar schamele verschijning uit. De zelfspot is trouwens een charmante zijde van vele hoofdfiguren in Gijsens werk. - Toch lijkt het ons, anderzijds,

2. Ibidem, bl. 30.

een feit dat de ik-figuren hun eigen problematiek verre van volledig doorzien. Zij zijn er ook het slachtoffer van en dat maakt hen - objectief gezien - in vele gevallen min of meer tragisch. Doch in de romans van Marnix Gijsen herkennen en beleven zij dit tragische niet. Tot wat Artistoteles de schok der volledige, eerlijke zelf-herkenning noemde, komt het niet. Aldus laat Gijsen een mogelijkheid tot sterke verdieping onbenut voorbijgaan." ³ Hieruit sou moet blyk dat die ironie beskou word as bloot n manier waardeur Gijsen se hoofkarakters aspekte van hulle sosiale onaanpasbaarheid aan die leser blootstel, maar dat hulle ten spyte van hulle ironie nie daarin slaag om tot volledige selfinsig te kom nie en dat Gijsen op dié manier "een mogelijkheid tot sterke verdieping" onbenut laat verbygaan. M.i. is hierdie waardebeplanning heeltemal onvoldoende, omdat Lieve Scheer, deur alleenlik die mees oppervlakkige verbale ironie in aanmerking te neem, die basiese struktuur van die verhale veronagsaam, en dus sêlf die problematiek "verre van volledig doorzien." In Gijsen se werk kán die ironie nie bloot as ligte camouflaage of sjarmante versiering beskou word nie. Dit vorm so n integrale deel van die werk self dat die sin van die verhale deur die ironie beïnvloed word, omdat dit n lewensmoontlikheid bied wat ten minste die donker wêreld wat in die verhale geskep word, leefbaar probeer maak.

Die hoofkarakters in hierdie verhale herken en beleef inderdaad nie die tragiese nie. Die verklaring daarvoor word egter nie sonder meer aan die hand gedoen deur die bewering as sou hulle hul eie problematiek "verre van volledig doorzien" nie: ook en miskien wel verál die feit dat hulle dikwels té goed sien, hulleself té deeglik ken en deur hulle objektiwiteit langelê word, moet in ag geneem word.

In Telemachus in het Dorp ontwikkel die hooffiguur n byna volkome insig in homself en sy problematiek, maar hier is geen sprake van tragiese selfkennis en ondergang nie, omdat hy deur sy ironiese distansiëring t.o.v. sy problematiek homself as 't

3. Dietsche Warande en Belfort, Desember 1964, bl. 739.

ware teen homself gestaal het en dus nou aan sy insig te gronde gaan. Dit is nie alleenlik Blaren en die Blarenaars wat afgetakel word nie, maar die hooffiguur self word in sy ironiese visie betrek en gaan daaraan ten onder omdat hy heeltemal lamgeslaan word en nie daarin kan slaag om homself van desintegrasie te red nie.

Dwarsdeur die eerste tien hoofstukke van Telemachus in het Dorp is die leser gedurig bewus van die skerp verbale ironie; in die laaste hoofstuk is dit egter nie meer aanwesig nie, aangesien die posisie van die verteller t.o.v. sy verhaal aan die einde ietwat verander. In die eerste tien hoofstukke is die verteller byna heeltemal gedistansieerd. In sy analise van die problematiek van die ek-roman sien Paul de Wispelaere dit so: "De derde persoon-personages en even goed de ik-figuur worden van uit de herinnering waargenomen als objekten. Het vaste, onveranderlijke standpunt is dat van de verhalende schrijver die de dorpsgebeurtenissen en ook zijn vroegere 'ik' objectiveert, d.i. van buiten uit beschrijft. Die afstand-scheppende objectivering wordt nog verscherpt door de ironische toon." ⁴ Ek haal dus 'n paar voorbeelde aan van die ironiese hantering van die Blarense norme en die houdinge van die ooms wat die grootste invloed op die jeugdige hooffiguur uitgeoefen het, om sodoende die objektiwiteit van die verteller te illustreer.

Die verteller het as kind al sy vakansies in Blaren deurbring, en die ondervindinge wat hy hier opgedoen het, laat 'n onuitwisbare stempel op sy jong gemoed agter. As volwassene herskryf hy hierdie ondervindinge, maar nou met 'n deurdringend-ironiese insig wat hy nie as kind kon gehad het nie. Die Blarense mentaliteit sien hy nou so: "Al wat aan het dorp vreemd was werd 'vuil' genoemd: er kwam af en toe een 'vuile Jood' met potten en pannen leuren, de bewoners van het naburige dorp waren die 'vuile Lotenaren', en de stad zat vol met 'vuil socialisten'. Lang voor de Angelsaksers, hadden de Blarenaren ontdekt dat de reinheid het dichtst de vroomheid

4. Het Perzische Tapijt, bl. 37.

benadert. Wanneer Jeanette uit 'De Kroon' voorbarig zwanger werd, was ze een 'vuil wijf'... Moest er gezondigd worden, dan deed men dat op zijn Blarens : redelijk en discreet, in Bergen of in Brussel." (11 - 12) ⁵

Sy drie ooms oefen die allerbelangrikste invloed op hom uit, en in sy verhaal beeld hy die gestaltes en konflikte uit van hierdie drie mans wat sy hele latere lewe sou vergiftig, sonder dat hy self iets daaraan kon doen. "Ik self heb geen rol gespeeld in dit gebeuren. Ik was de reine dwaas, die steeds met open mond op het toneel verscheen ... en die in zijn eenvoud er toch niet aan verhelpen kon te bemerken dat het kleine wereldje van zijn verlangens en dromen zich om de drie maanden wijzigde en langzaam zijn ontbinding tegemoet schreed." (13)

Die pastoor, sy oom Leenaerts, is uiteindelik van die minste belang, maar hy spring geensins die ironiese uitbeelding vry nie. Hy is oral bekend "als een specialist van de verklaring van het Lam Gods van Van Eyck" (53). "In zijn spreekkamer had hij een Duitse kleurreproductie van de polyptiek opgehangen, die hij onvermoeibaar aan de gapende boerenkinderen verklaarde. De naaktheid van Adam en Eva had hij echter vooraf met inkt oversmeerd, want wat in Gent wellicht geen aanstoot gaf en in de barbaarse middeleeuwen werd geduld, kon licht schandaal verwekken bij de boerenjeugd. Het baarde hem een voortdurende pijn, dat zijn afgod Van Eyck zich zo had vergeten, maar met des te meer ijver trachtte hij daarom metafysische verklaringen te vinden voor elk detail..." (53 - 54). Oom Leander is 'n fanatiek-godsdienstige oujongkêrel. "Uit een hoek haalde hij een klein zakje zand uit Lourdes - een zakje zoals men gebruikt om cement te vervoeren - lei het op zijn buik. aanriep de H. Maagd zeer dringend en zweeg dan. Daar hij altijd maagd in plaats van maag zei, wanneer hij zijn spijsverteringsorgaan bedoelde, vermoedde ik dat hij een ver-

5. Die bladsynommers verwys na die tiende druk, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1966.

band zocht tusschen zijn kwaal en de Moeder Gods." (33 - 34) Hy sterf later aan 'n afskuwelike ingewandskwaal in die arms van die jong seun, en laasgenoerde se houding teenoor menslike lyding word vir die res van sy lewe daardeur vertroebel.

Oom Felix daarenteë is "een achterbakse genieter van wijn, vrouw en lied op de grondslag van een versimpelde Voltairiaanse twijfel"⁶. "Toen ik jaren later de locale herbergen bezocht, vernam ik dat mijn oom, - de statigheid en deftigheid zelve -, de meisjes had uitgehuwd nadat ze, zoals de Blarenaars zegden, een klein beetje zwanger waren geworden in zijn verweduwde huis ... Deze aartsvaderlijke combinatie tusschen zijn ancillaire liefdes en de gemeentebelangen werd gewaardeerd als een frappant bewijs van handigheid en staatkundig inzicht. Geen Blarenaar kon het afkeuren, want het fatsoen bleef gered en wie kon het den secretaris kwalijk nemen, dat hij de kinderen van zijn onderhorigen af en toe een cent toestak, ook al leken ze verdacht veel op hem." (37) Ook hy sterf later in die teenwoordigheid van die verteller na 'n té vrolike nag in die arms van 'n Duitse nagklubsangeres, en die verteller slaag nooit meer daarin om 'n bevredigende verhouding met 'n vrou aan te knoop nie.

Die eerste tien hoofstukke van die verhaal is almal gelaai met soortgelyke ironiese situasies en opmerkinge, maar dit is belangrik om te onthou dat "de ironische toon van het boek op ieder moment van het verhaal een dubbele functie vervult : hij schept de afstand die de objectivering ... mogelijk maakt, maar onthult tegelyk de subjectieve gevoelsverhouding van de schryver tot zijn verleden."⁷ Die "skrywer" van die verhaal, wat aan die einde homself blootstel as die bron van die ironie, skep in sy gebruik daarvan nie alleenlik die objektiwiteit waarmee hy sy verlede bejeën nie, maar hy onthul daardeur ook die feit dat hy ironie nódig het as 'n voortdurende

6. Jan Greshoff, "Het verhalend proza van Marnix Gijsen," Standpunte, Desember 1950, bl. 25.

7. Paul de Wispelaere, Het Perzische Tapijt, bl. 37.

beswering, dat die gebruik van 'n ironiese masker 'n aanhoudende poging is om sy verlede in sy hede te integreer. En die ironie wat blykbaar in sy verbale manifestasie in die laaste hoofstuk opgedroog het, is tog aanwesig in die vorm van 'n uiterste selfironie wat selfs oorhel na sinisme. Hierdie hoofstuk bestaan uit 'n self-aftakelende opsomming van die verdere lewe van die hooffiguur in die lig van sy Blareense jeug, wat onuitwisbare letsels in hom agtergelaat het. "Na al wat ik achter de rug had, schein dat leven mij een wereld van bordpapier. Ik verzeilde een tijdlang in de journalistiek, maar bracht het niet verder dan de rubriek van de gebroken armen en benen. Telkens als ik wat beters probeerde, zei de hoofdredakteur mij, dat ik over de mensen sprak als een zoöloog over zijn dieren, zonder blijkbaar meegevoel." (147)

Die afwesigheid van verbale ironie in dié hoofstuk is egter nie in die eerste plaas te wyte aan die Blareense letsels wat die hooffiguur verder meedra nie. Sy onmag om vir homself 'n harmoniese lewe te skep, kom nie voort uit die onversoenlike teëstelling tussen die dionisiese verrukking en die steil kerkleer wat deur sy twee ooms Leander en Felix gepersonifiseer is, soos Greshoff⁸ verklaar, nie, maar uit sy onmag om 'n ironiese lewenshouding wat hy as beskerming teen die spanning van die teëstelling geskep het, met die lewe te versoen. Om ten volle te lewe is dit nodig om sonder skans of masker aan die lewe blootgestel te staan, soos dit inderdaad met die jeugdige Telemachus die geval was; maar selfs in sy volwassenheid sou dié herinnering te pynlik gewees het indien die verteller nie daarin geslaag het om hom deur middel van ironie van sy jeugjare te distansieer en in die verhaal die draak te steek met alles en almal wat so 'n groot invloed op dié tydperk in sy lewe gehad het nie.

Die "onversoenlike teëstelling" wat in die hooffiguur ontstaan en hom lamslaan, is dus nie te wyte aan die totaal-verskillende opvattinge van oom Felix en oom Leander nie - hy

8. "Het verhalend proza van Marnix Gijsen," Standpunte, Desember 1950, bl. 25.

vind albei ewe onleefbaar. Dit moet eerder gesoek word in die dilemma waarvoor die hooffiguur hom moes bevind het in die keuse tussen òf die volle lewe wat blootstelling en "engagement" eis, òf die ironiese distansie wat in sy objektiwiteit alle keuses absurd maak en die lewe dus uiteindelik van sy sin beroof. In die verhaal is daar geen sprake van hierdie keuse meer nie: dit hét reeds plaasgevind. En ook die eerste tien hoofstukke, wat die hooffiguur as kind uitbeeld, toe hy nog blootgestel en kwesbaar teenoor die lewe gestaan het, word met ironie geskryf : op die moment dat hy begin skryf, het die verteller reeds sy verskanste houding gekies, en in sy verhaal probeer hy om die steeds pynlike herinneringe vir homself te verwerk. In die laaste hoofstuk ontbloom hierdie verteller homself, maar dit is nou nie meer vir hom nodig om sy lewe met ironie leefbaar te probeer maak nie : sy ironiese lewenshouding het immers reeds daarvoor gesorg dat sy gedistansieerde bestaan ná sy kinderjare in Blaren geen lewe meer was nie, maar 'n blote voortleef sonder vreugde en sonder pyn, 'n bestaan "vol" van 'n reeks handeling wat nié kon plaasvind nie. "Heel mijn leven hebben de schimmen van mijn jeugd mij gevolgd. Op alle beslissende momenten hebben zij mijn handen verlamd." (154)

Dit is dus duidelik dat 'n byna algehele desintegrasie van die verteller se persoonlikheid teen die einde van die verhaal voltrek is. In die loop van hierdie hoofstuk sal ek probeer aantoon hoedat Gijsen se ander Vlaamse romans ontwikkel van 'n uiterste afirmasie van die ironiese houding, met as ironiese gevolg die persoonlike desintegrasie van die ironis, deur verskillende eksperimente met objektiwiteit en subjektiwiteit heen, totdat dié pessimistiese houding gedeeltelik opgesê word. Dit sal dan moontlik word om, ten spyte van 'n volkome insig in die situasie, 'n positiewe bevestiging van die lewe te kies, sodat die persoonlikheid van die hooffiguur nie noodwendig desintegreer nie.

De Man van Overmorgen is "de geschiedenis van een schijnbaar geslaagd bestaan, het levensverhaal van een rooms-opgevoede kleinburgerlijke jongeman, die door zijn bekwaamheid en ijver, en dank zij de macht van zijn partij, wethouder wordt van één der grootste belgische havensteden. Geheel de standenwaanzin, die zijn jeugd vergiftigd heeft, geheel de verstarde pedagogie die zijn opleiding heeft beheerst, maken dat hij het leven alleen kan zien in de zedelijke abstracties van wat mag en niet mag. Hoewel zonder verbittering geschreven, eerder met een verrukkelijke, onhollandse ironie, is deze kennelijk-juiste, objectief onaantastbare weergave van de methoden die in belgische internaten en opleidingsscholen gangbaar zijn, toch in wezen een grondige afrekening daarmee." ⁹

Die titel van die verhaal was aanvankelijk In Paradisum, maar dit is op versoek van die uitgewer ¹⁰ in De Man van Overmorgen verander. Die oorspronklike titel is ontleen aan die priestersang by die teraardebestelling : "In paradisum deducant te angeli ..." (186), ¹¹ terwyl die huidige titel dui op die karakter van die hooffiguur : "Met eindeloze moeite en geduld heb ik de domste van mijn collega's in de raad doen inzien dat men niet zozeer denken moet aan de dag van morgen als aan de dag van overmorgen." (150) M.i. suggereer In Paradisum die hele ironiese spanning tussen die burgerlike moraal (wat inderdaad dié titel ontoelaatbaar gevind het!) en die uiteindelijke nihilisme wat hierdie verhaal kenmerk.

Hierdie spanning veroorsaak egter heelwat probleme met

-
9. Dr. G. Stuiveling, Triptiek, bl. 122 - 123.
 10. Jan Greshoff, Ibidem, bl. 27 : "Marnix Gijsen noemde dit boek eerst In Paradisum, doch hij veranderde de naam omdat Stols meende dat hij er goedwillende lezers mee zou afschrikken."
 11. Die bladsynommers verwys na die sewende druk, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage - Rotterdam, s.d.

betrekking tot die verhaalstruktuur, wat nie sonder meer geslaagd blyk te wees nie. Volgens Lieve Scheer toon die verhaal n "eigenaardige ambivalentie", en sy noem dit "qua karaktertekening een misbaksel. Immers, door wat voor iemand wordt deze zelfbelijdenis geschreven? Door de conforme, brave burger, die Meeuwissen een heel leven lang geweest is? Die indruk krijg je inderdaad bij de lectuur van het grootste deel van dit werk. Als je echter aan het einde bent geraakt, ontdek je dat je de hele tijd een renegaat aan het woord hebt gehoord, iemand die zopas met verleden, opvoeding en religie gebroken heeft en op het punt staat zelfmoord te plegen. Vanwaar de inconsequentie? Waarom vertoont de grondhouding van meer dan één personage teenover de eigen opvoeding zulke eigenaardige ambivalentie van gedweë volgzaamheid en sarcastisch verweer? ... Men kan de ambivalentie van deze personages die hun eigen figuur voortdurend annihilieren, slechts begripen als men door hun onbestaanbaar karakter heen op zoek gaat naar een verscheurde auteur die hen heeft geschapen." ¹² Hierdie oordeel is in n groot mate te wyte aan onvoldoende insig in die feit dat die ek-figuur in die verhaal n dubbele rol speel. Hy is n verhaal-personasie met n sekere mate van insig in sy situasie, en óók die strukturerende bewussyn; die verteller wat homself uitbeeld soos hy was, nié soos hy homself sien op die oomblik dat hy sy verhaal skryf nie. Die probleem lê dus geensins by n "verscheurde auteur", waarvoor daar geen letterkundige bewys gevind kan word nie, maar in die moontlikheid dat die verhaalstruktuur nie heeltemal geslaagd is nie, dat die twee-eenheid van die hoofpersoon nie volkome in die verhaal geïntegreer word nie.

Lieve Scheer vind veral die derde hoofstuk problematies. "Plots en onverwacht begint de hoofdfiguur zijn vroegere opvoeding bij de Celestijnen af te takelen. Met schampere spot stelt hij het franskiljonisme, de levensvreemdheid, het saamen-gaan van de kerk met het bourgeois-kapitalisme, het meerderwaardig kastegevoel, het puritanisme, en nog vele andere

12. "Marnix Gijsen en de Katholieke Opvoeding," Dietsche Warande en Belfort, Junie 1969, bl. 368 - 369.

kwalen van dit Celestijnermilieu aan de kaak. De averechtse appreciaties zoals : 'Ik ben hun zeer dankbaar', 'hun faam als opvoeders verdienen zij ten volle' of 'hetgeen inderdaad gepast was', hebben een sterke ironiserende werking."¹³ Volgens my is dit nie die geval nie. Die ironiserende werking in hoofstuk 3 is nie hoofsaaklik verbale ironie nie. Wanneer Meeuwissen "gerus" van sy opvoeders sê : "dat de Eerwaarde Paters Celestijnen mijn gemoed en karakter hebben gevormd, en mij ook wetenschappelijk en technisch voor het leven hebben uitgerust. Ik ben hun zeer dankbaar. Hun faam als opvoeders der jeugd verdienen zij ten volle... Als opvoeders zijn de Celestijnen niet te evenaren " (35), bedoel hy dit wêrklik en hy is nie besig om sy opvoeding te ironiseer nie. Lieve Scheer meen dat die trant van hierdie hoofstuk nie pas by die hoofkarakter wat die leser tot dusver leer ken. het nie, en "de lezer vraagt zich bevreemd af hoe al die spotternij thuis te brengen is in het karakter van de volgzame brave Meeuwissen zoals hij hem op de vorige bladzijden aan het woord heeft gehoord."¹⁴ Maar daar ís geen verandering in stemtoon te bespeur nie! In die derde hoofstuk is die "volgzame brave Meeuwissen" nog steeds aan die woord, miskien net volgsamer en brawer as ooit. Die Meeuwissen wat ons tot dusver leer ken het, bedóél dit wanneer hy sy opvoeders gelyk gee, en alleenlik n bevooroordeelde interpretasie van die leser kan hierdie uitdrukkinge van dankbaarheid en vertrouwe as ironiserend beskou.

Die ironie in dié hoofstuk lê dus nie in die gebruik van verbale ironie nie, maar in die struktuur daarvan. Meeuwissen die skeppende bewussyn, die nuwe bekeerling, is hier besig met die ironisering van Meeuwissen die hoofkarakter soos ons hom in die verhaal leer ken. Die afskuwelikheid van die Celestyne se onderwysmetodes blyk duidelik uit hierdie skynbaar-reguit uitbeelding; en met die feit dat Meeuwissen dit goedkeur, vind daar n dubbele ironiese werking plaas. Nie alleenlik word die metodes van die Celestyne hierdeur genadeloos uitgebeeld en afgetakel nie, maar Meeuwissen die verhaal-

13. Ibidem, bl. 368

14. Ibidem, bl. 368.

personasie word geïroniseer omdat hy dit goedvind.

Ook die volgende analise van die ironiese werking in die verhaal is dus m.i. nie heeltemal juis nie. Veral in die eerste helfte van die verhaal oorheers, volgens Knuvelder, "op waarlijk meesterlijke en amusante wijze, de ironie, de superieure spot met zichzelf en met de lieden met wie hij in aanmerking komt, zijn opvoeders vooral." ¹⁵ Na Christine se dood begin Meeuwissen 'n nuwe lewe, en sy terugblik op die noodlottige Christine-ervaring word deur Knuvelder gebruik om sy opmerkings met betrekking tot die ironie te illustreer. Die romanpassasie lui: "Het voorwerp van een liefde, die mij nu onrein schein, was door de Voorzienigheid verwijderd, maar ik had de eerste voet gezet op het pad van het verderf. Ik had rechtsomkeert gemaakt maar het was of al de krachten der hel zich inspanden om mij te verhinderen terug de baan der deugd op te stappen." (97) Waarop Knuvelder kommentarieer: "Het zijn de klassieke termen die brave mensen in dergelijke gevallen plegen te gebruiken. Juist omdat in dit traditioneel geval de traditionele termen gebruikt worden, bezitten zij zulk een sterk ironische kracht: een zeer persoonlijk stilist als Gijsen 'bedoelt' natuurlijk iets met dit schijnbaar argeloos herhalen van versleten termen en zijns inziens verouderde beeldingen. Hij bedoelt ze te ridiculizeren." ¹⁶ Die gebruik van die verslete terme e.d.m. het 'n dubbele en meer komplekse ironiese funksie as waarmee hier rekening gehou word. Dit is nie alleenlik die geykte terme wat ridikulaal gemaak word nie, maar Meeuwissen self wat hulle met dodelike erns gebruik, word daardeur in die ironiese lig geplaas. Die aangehaalde passasie is inderdaad 'n uitstekende voorbeeld van verbale ironie, maar hieruit word ook duidelik hoe die verbale ironie gebruik kan word om terselfdertyd die ironis aan te vreet. Meeuwissen tas op hierdie manier Meeuwissen se geldigheid aan; en wanneer die leser aan die einde beseft dat die skrywer nie die man is wat hy in die loop van die verhaal skyn te wees nie, is hy nie verbaas nie, omdat die struktuur van die verhaal self reeds in so 'n mate die hoofkarakter aangevreet het dat hy in elk geval nie sou kon bly voortbestaan nie. Dit is dus nie genoeg dat

15. Gerard Knuvelder, Spiegelbeeld, bl. 199.

16. Ibidem, bl. 199.

Meeuwissen aan die einde van die verhaal in soveel woorde verklaar dat hy alle sekerheid verloor het nie. Dwarsdeur die verhaal, telkens op momente wanneer Meeuwissen blykbaar heeltemal seker is van sy saak, word hierdie sekerheid deur die ironiese struktuur aangetas, sodat vorm en inhoud onskeibaar een word.

Indien daar dus in strukturele terme gekyk word na wat Lieve Scheer beskou as die probleem van die ambivalensie in dié verhaal, word veel van haar moeilikheid opgelos. Aan die einde van die verhaal "ontdek je dat je de hele tijd een renegaat aan het woord hebt gehoord, iemand die zopas met verleden, opvoeding en religie gebroken heeft en op het punt staat zelfmoord te plegen. Gaat je van dit inzicht uit nu terugbladeren naar de aanhef, dan ontmoet je daar uitlatingen als 'ik verheug me thans in het bezit van een deftig huis met inrijpoort, gelegen in een der beste buurten.' Hoe dit 'zich verheugen' te verenigen is met de geplande zelfmoord, is een mysterie waar we graag van Marnix Gijsen enige uitleg over kregen."¹⁷ Indien die ironiese struktuur van die verhaal in gedagte gehou word, bestaan daar geen "mysterie" nie. Ons het hier te make met 'n ironiese kontras, met die ironisering van die hooffiguur deur die verteller. Die verteller is hier besig om, ten spyte van sy nuwe insig, homself uit te beeld soos hy was, en wanneer ook die leser aan die einde van die verhaal bewus word van dié nuwe insig, besef hy dat die verteller die hooffiguur reeds vanaf die eerste bladsye begin aftakel het. Die verteller doen dit deurdat hy die hooffiguur sonder kommentaar in sy kleinsieligheid uitbeeld, presies asof daardie waardes vir hom as verteller ook geld, en daardeur dwing hy die leser om sy eie gevolgtrekkings te maak, om self te besef dat die waardes van die hooffiguur nie geldig of suiwer is nie. Dat die verteller en die hoofpersoon dieselfde persoon is, kan as 'n verdere ironiese faktor beskou word: die verteller takel ook homself af en daardeur loop hy die gevaar om misverstaan te word, maar hy is so bewus van die relawititeit van alle dinge dat dit nie saak maak nie.

17. "Marnix Gijsen en de Katholieke Opvoeding," Dietsche Warande en Belfort, Junie 1969, bl. 368.

En tog is daar n "probleem" i.v.m. hierdie roman. Waarin is dit dan geleë? Die hoofprobleem in De Man van Overmorgen staan m.i. in verband met die hoofkarakter se onvermoë om met die verlede af te reken of hom daarvan te bevry, en ek wil aanvoer dat die probleem geen bevredigende oplossing vind omdat die ironiese struktuur aan die einde tog nie heeltemal slaag nie. Die einde is ietwat onbevredigend, omdat selfs Meeuwissen die bekeerling nie in staat was om hom van Christine en Seger te bevry nie. Ten spyte van sy insig in die relatiwiteit en die sinloosheid van alle dinge, bereik hy nooit die posisie van die volkome afsydige ironis nie.

Die eerste aanduiding wat die leser kry van Philippe se uiteindelik-fatale onvermoë om hom te bevry van die verlede en sy skuldige aandeel daarin, blyk uit hoofstuk 7, waarin die dood van Christine vermeld en sy reaksie daarop uitgebeeld word. In hierdie stadium van die verhaal word dié onvermoë egter deeglik gemotiveer, sodat daar nog nie van ambivalensie sprake kan wees nie. Christine pleeg selfmoord nie soseer omdat Philippe aan haar n koerantknipsel gestuur het waarin die gesamentlike selfmoord van twee geliefdes bespreek word nie, maar omdat hy haar verwerp nadat sy as hoogste blyk van haar vertrou n "afschuwelijk geheim" (89), wat sy alleenlik aan haar biegvader moes toevertrou het, met hom deel. Philippe neem dan egter op die beslissende oomblik die vlug, sonder om te besef dat hy die enigste mens is wat haar sou kon help. Hy kom van die nuus van haar dood te hore in n terloopse aanmerking in n brief van sy moeder, en hy besef of voel dat hy Christine die dood ingejaag het. Hy vertel die geskiedenis aan die simpatieke dorpspastoor: "alles, behalve die reden waarom ik van Christine was gevlucht, en die ik onmogelijk onder woorden wilde of kon brengen." (91) Omdat hy die geheim van Christine se biege nie verklap nie, help die uitpraat teenoor die pastoor ook nie. Hy kán hom dus nie van die verlede losmaak omdat hy dit as n verpligting teenoor homself beskou om die geheim nie bloot te lê nie; waardeur hy cok nie in staat is om dit in die gesig te staar en daarmee vrede te maak nie.

Die onvermoë van die hooffiguur om hom met sy verlede te

versoen, word dus duidelik verantwoord, maar die knoop lê heel aan die einde wanneer die leser besef wíé regtig aan die woord is. In die slothoofstuk is dit duidelik dat Philippe Meeuwissen op die punt staan om selfmoord te pleeg, omdat hy tot sy eie dieptes en dié van die wêreld deurgedring het en hy hom volkome van dié las wil onthef. "Zover heb ik het thans gebracht dat ik met walg neerzie op wie mij hebben gevormd en gekneed, met vertedering op hen die mijn wezen hebben ondermijnd, dat ik met afschuw neerkijk op het gekronkel der mensen . rondom mij, dat ik met schrik de dag van morgen zie komen met zijn honderden kleine vervelingen en lasten. Ik ben des levens zat ... Ik zie helder, maar wat ik zie bedroeft mij zo door zijn duisternis dat ik de dood boven het leven verkies." (185) Dit lyk dus by die eerste oogopslag of Meeuwissen nou die posisie van die volkome-gedis-tansieerde ironis bereik het, maar dit is tog nie die geval nie. Die ironis kies nie om te sterf omdat die wêreld hom bedroef nie. Om deur iets bedroef te word is om intens daarby betrokke te wees, en die ware ironis onttrek hom só ver aan die lewe dat die wêreld nie meer vir hom saak maak nie. Meeuwissen se besluit om selfmoord te pleeg is dus nie van dieselfde kaliber as dié van Sokrates nie, omdat dit nie geneem word uit algehele vryheid en relatiwiteitsbesef nie: dit is "twee donkere engelen der wraak" wat hom die dood indryf. Dit is dus ironies dat hy ook in sy besluit om selfmoord te pleeg sy probleem nie kan oplos nie. Die dood sal geen bevryding kan bring nie : die twee wraakengele wag ook ná sy dood op hom. Terwyl dit dus in die verhaalstruktuur heeltemal aanvaarbaar is dat die hoofkarakter nie met die verlede kan afreken nie, moet dit wél as 'n strukturele tekortkoming beskou word dat die verteller, wat voorgee dat hy met die lewe en die wêreld afgereken het, hom nie ook van sy verlede kon bevry nie. In De Man van Overmorgen word die probleem dus nie opgelos nie omdat dit te kort skiet ten opsigte van objektiwiteit: omdat die ironiese bewussyn nie genoegsaam van die probleem verwyderd kon staan nie.

In 'n destydse koerantbespreking na aanleiding van De Man van Overmorgen is die volgende opmerking gemaak: "Wanneer de lezer dit boek sluit weet hij dat het de laatste afrekening is. In Joachim van Babylon werd een lijn getrokken onder wat wij gemakshalve de mythen zullen noemen, de uitwassen van een georganiseerd sociaal leven. In Telemachus in het Dorp werd op ontstellende wijze afgerekend met de kleinere gemeenschap: het dorp, de familie. In De Man van Overmorgen wordt afgerekend met de 'ik-persoon' zelf."¹⁸ Hierdie bewering is egter deur volgende werke van Gijsen geloënstraf, en 'n enigszins vergelykbare "afrekening" word reeds 'n paar jaar later in De Lange Nacht aangetref.

Daar is verskillende soortgelyke elemente in die twee verhale te bespeur. In albei gevalle word die hoofpersoon in 'n groot mate deur 'n ouer medestudent beïnvloed en 'n gekompliseerde haat-liefde-verhouding ontstaan wat 'n belangrike rol speel in die ondergang van die hoofpersoon. In die twee verhale verskyn daar ook 'n vrouefiguur deur wie die hooffiguur met die "vleeslike" in homself en die wêreld kennis maak. Daar is egter ook 'n opvallende strukturele verskil, wat 'n besondere invloed uitcefen op die aanwending van ironie in die twee verhale. Wat De Man van Overmorgen betref, het ek reeds daarop gewys dat die verhaal te kort skiet ten opsigte van objektiwiteit, omdat die verteller nooit daarin slaag om hom van sy probleem te bevry nie. De Lange Nacht, daarenteen, is hiper-objektief. Die verhaal is nie in die eerste persoon geskryf soos al die voriges nie, maar word vertel deur 'n afsydige derde persoon wat geensins in die verhaalgang betrokke is nie. Hierdie verteller bekleed dus by uitstek die ironiese posisie; hy sien uit die hoogte neer op sy wêreld, en hy kan ál sy figure op sy genadeloos-ironiese wyse ten toon stel. Omdat die verhaal van 'n afsydige verteller gebruik maak, is die ironie wat hier aangetref word eenvoudiger as dié wat ons ondersoek van De Man

18. J.D.L., "Des Levens Zat," De Antwerpse Gids, 22 Maart 1950.

van Overmorgen aan die lig gebring het. Dáár het die eerste-persoonsvertelling aanleiding gegee tot 'n komplekse, dubbele ironiese aftakeling van beide die verteller én sy stof; hiér word van suiwer verbale ironie gebruik gemaak, wat byna uitsluitlik van die verteller afkomstig is, aangesien nie een van die verhaalpersonasies oor 'n besondere mate van ironiese insig beskik nie.

Leo Leytens is 'n gevoelige tienerjarige, en die verhaal beeld sy pynlik-vrugtelose soektog na liggaamlike en geestelike suiwerheid uit. Ivo Michiels het m.i. reg as hy n.a.v. die verhaal sê: "Niet accoord ga ik met de opwerping van sommigen als zouden Leo's reacties ongemotiveerd en ridicuul zijn. Ridicuul zijn ze wis en waarachtig, maar van een diep-tragische lachwekkendheid, een ridiculiteit waaraan bij tijd en stonde geen enkel puber ontsnapt. Zeker, doorgaans pleegt een in de liefde en in de mens, in de wereld of in zijn ouders, in zijn idealen of zijn verlangens bedrogen jongeling, geen zelfmoord. Maar in gedachten slaat hij tien keer de hard aan zichzelf. Omdat hij tien keer en meer de wanhoop kent, want tien keer en meer is hij de bedrogene. Of voelt hij zich aldus ... Voor de gevoelige en in het leven onervaren knaap doet de pijn om een bagatel niet minder zeer dan een felle slag van het noodlot voor de geharde. En daar gaat het om: om de pijn die men waarlijk voelt, niet om de graad van objectieve belangrijkheid der oorzaken." ¹⁹ Die ironie waarmee die ridiculiteit van Leo se pyn en ontnugtering uitgebeeld word, is van 'n heel ander aard as dié in De Man van Overmorgen, omdat dit nie om dieselfde allesvernietigende doel aangewend word nie. Die ironie hier word gebruik om die ideale van die puber te relativeer, van hul absoluutheid te beroof, omdat hulle in die wêreld van die volwassene geen volstreekte geldigheid besit nie. Leo pleeg selfmoord net soos Meeuwissen sou doen, maar ten spyte van die uiters ironiese slot simpatiseer die leser nog in 'n aansienlike mate met Leo, terwyl Meeuwissen se ironie reeds sy eie figuur totaal vernietig het voordat hy die hand aan sy lewe slaan.

19. "De pijn die men waarlijk voelt," Het Handelsblad (Antwerpen), 24 Februarie 1953.

Die ironie in hierdie verhaal is dus byna uitsluitlik van die verteller afkomstig, en hy ironiseer voortdurend sy karakters en die situasies waarin hulle hulle bevind, sonder dat hulle sy insig deel. Sy blik ontsien niks nie, maar hy spits dit telkens op 'n enkele persoon of situasie toe, sodat die leser bewus word van 'n voortdurende wisseling van die ironiese klem. Aan die begin van die verhaal, bv., word die leser se aandag op Elsje toegespits en die ironisering bereik Leo voorlopig nie, omdat hy deur Elsje se oë bekend gestel word. Leo kom binne, en "Elsje groette beleefd, want een student, hoe snotneuzig hij er ook mag uitsien, wordt later een dokter, een advocaat, een ingenieur." (9)²⁰ Ons sien Leo nog net deur haar oë: "Hij zag er verzorgd uit, netjes gekleed, een gegoede burgerjongen." (10) Elsje word dus binne die eerste drie bladsye uitgebeeld as die troulustige, realistiese boeredogter, die gestalte wat sy dwarsdeur die verhaal sal hê, hoewel die verteller haar later, wanneer hy haar deur Leo se oë sien, onironies sal uitbeeld om op die manier Leo se insig te ironiseer, net soos haar eie onironiese interpretasie van Leo se voorkoms en moontlikhede in hierdie stadium háár ironiseer.

Benoni se belangstelling en aangebode vriendskap maak dadelik 'n besonder groot indruk op Leo, maar hy vlug van hom ná sy eerste besoek aan die hoedewinkel. Die ironiese verteltoon is onmiskenbaar in die uitbeelding van Benoni se moeder en haar beheptheid met sy siektes en ongesteldhede, en Leo is eenvoudig nie daarteen bestand nie. Hy vlug blindelings nadat hy in die sitkamer 'n afgietsel gevind het van 'n Griekse bas-reliëf van Athena wat in "edele droefheid" op 'n staf leun, met mev. Cretens se leuse langs: "Houd uw achterpoort goed open/ En laat al de dokters naar de duivel lopen." (51) Omdat Leo nie oor ironiese insig beskik nie, is hierdie "ontheiliging" vir hom een te veel. Dit is belangrik dat hy reeds in hierdie stadium voel dat hy hom nie van dié middag kan bevry nie: "... wat hij in 'Au Chapeau de Paris' als een vies stortbad had ondergaan, bleef hem aankleven en

20. Die bladsynommers verwys na die tweede druk, A.A.M. Stols, 's-Gravenhage, 1954.

plaagde hem." (54) Hy kan teenstrydighede nie met mekaar versoen nie, hy kan vir homself geen ironiese houding eie maak nie. Hy is nie in staat om te aanvaar dat Benoni, sy leermeester met die fluweelstem, ook aan "chroniese diarrhee" wat "afwisselde met de tegenovergestelde kwaal" (54 - 55) kan ly nie.

Leo het homself van Benoni probeer bevry ná sy eerste mislukte besoek aan sy huis, maar Benoni sorg dat die vriendskapsband weer herstel word. Hy besoek Leo en sy moeder, en sy veroweringstegniek word met heelwat ironie uitgebeeld. Hy probeer heel eerste om by Leo se moeder in die gevly te kom, en dit is duidelik dat hy weet hoe om met ouer vrouens om te gaan. "Behalve kleine boosaardigheden, die wel geestig waren maar onbeduidend en ongemotiveerd, had zijn vriend niets gezegd dat Leo niet elke dag te horen kreeg van bemoeizuchtige bekenden, die een weduwe met een enige zoon, zoals zijn moeder, graag van raad kwamen dienen." (75 - 76) Leo word voorlopig geïgnoreer, en hy reageer soos Benoni in sy moeder se sitkamer! "Jammer, dacht hij, dat ik zoals Benoni geen piano heb om te bespelen. Hij trok de pot met erwten zachtjes naar zich toe en begon te doppen, maar zo dat de erwten ge-ruisloos uit hun peulen vielen." (76)

Met Benoni as leidsman ontdek Leo die kunsskatte van sy stad. Urbain van de Voorde voel egter dat alles nie pluis is met Benoni se kunskennis nie : "Als Benoni met Leo een bezoek brengt aan het museum hunner stad en men de eerste met onweerstaanbare zelfzekerheid zijn zienswijze over de tentoon-gestelde werken hoort verkondigen, dan klinkt dat vals, omdat zowel zijn mentaliteit als vooral ook zijn critische argumen-tatie onwaarschijnlijk is voor zijn leeftijd." ²¹ Hy illustreer sy standpunt deur verskeie voorbeelde aan te haal, o.a. dat Leo dit gewaag het om "bewonderend te blijven staan voor een paar vijftiende-eeuwse Madonna's die een braaf Jezus-kind de borst gaven of het huiselijk pap voerden ... Maar Benoni had hem zachtjes voortgeduwd en gezegd : 'Kitsch, al is ze zes

21. "Marnix Gijsen. - De Lange Nacht," De Standaard (Brussel), 16 Oktober 1954.

eeuwen oud. Bovendien was het model de minnares van de schilder.' Dat is meer dan grotesk, dat is triviaal en banaal, tegelijk, - dat met die 'minnares van de schilder', natuurlijk; en wat die 'kitsch' betreft, nogeens : een twintigjarige jongen kan niet onderscheiden tussen kitsch en kunst, vooral als ze zes honderd jaar oud is. Dat kunnen eerbiedwaardige, grijze kunstgeleerden niet altijd ..." ²² M.i. is Benoni se "kuns-kennis" geensins onwaarskynlik nie, omdat wat hy sê in n groot mate voortvarende, uitdagende aanmerkinge is wat nie soseer van insig getuig nie, maar wat daarop gemik is om Leo te skok en te beïndruk en sy eie meerderwaardigheid te beklemtoon. Sy oordeel is "triviaal en banaal tegelijk", maar die verteller bedoel dit so. Benoni word in die uitbeelding van sy ekshibisionistiese grootsprakigheid op n subtiele wyse geïroniseer.

Benoni nooi Leo uit om n paar dae saam met hom by die see deur te bring. Aanvanklik is die ironiese verteltoon opvallend. "Honderdmaal had Leo voor zich zelf gedeclameerd: 'Ik heb de groote zee gezien ...' en dat ze klotste in eindeloze deining wist hij ook, maar alleen op gezag van de dichters!" (125) Die konfrontasie met Benoni in die hotelkamer word egter heel sober uitgebeeld, nie soseer omdat verbale ironie hier onvanpas sou wees nie, maar omdat dit ook moontlik is om d.m.v. n ernstige uitbeelding n ironiese effek te bereik. Juis hierdie onironiese uitbeelding werp n subtiel-ironiese lig op Leo. Sy paniekreaksie op Benoni se toenadering word sonder kommentaar weergegee, maar die leser wonder tog of Leo nie "oor-reageer " nie; of sy vrees vir die liggaamlike hier nie op n besondere manier geïroniseer word nie. "Rillend lag hij in bed en toen de booglamp gedoofd was, steeg in hem een panische angst...." Dit was asof "heel zijn wezen openbrak en verging, niet in een zoet Nirvanah, maar in een vieze duisternis vol wanstaltige en dreigende monsters. Hij lag rampzalig te snikken in zijn peluw. Naast hem sliep Benoni en hij hoorde zijn adem zwaar en regelmatig." (128 - 129) Benoni het blykbaar geen poging aangewend om sy wil op Leo af te dwing nie, en dit lyk tog of laasgenoemde se paniek-

reaksie met ironie bejeën word, omdat so n absolute afsku vir wat sy liggaam verteenwoordig, nie n leefbare houding is nie. "Benoni, wie was Benoni? Een verre, vage schim ... Een angstwekkend mysterie dat hij niet wilde kennen."

Die vriendskap word op n manier herstel, maar Leo het ná die ondervinding gaan bieg en hy voel nou skuldig in Benoni se geselskap. Hy ontdek die werk van Tolstoi, en dit maak die breuk met Benoni groter, omdat sy aandag nou op die maatskaplike probleme van die wêreld gevestig word; probleme wat skaars vir Benoni bestaan. Ook hierdie passie word egter geïroniseer. Leo is doodernstig in sy soektog na die "volk", maar sy algehele gebrek aan realiteitsin word genadeloos geopenbaar. "Er waren geen pittoreske moejiks in de buurt, alleen een viertal handelsreizigers met vermoeide valiezen en verschaalde moppen. Het duurde lang voor het locaaltreintje eindelijk met groot misbaar kwam aangepuift. Op de terugreis vroeg Leo zich vergeefs af wat hij in dit nest was komen zoeken. Astapovo moest heel verschillend zijn geweest." (176) Gedurende die periode van stuurloosheid en radeloosheid beseef hy dat daar vir hom net een uitkoms is. Hy sal sy lewe lank kleinburgelik bly, "tenzij hij een wezen vond dat hij kon opheffen en gelukkig maken, een vrouw die hem dankbaar zou zijn voor zijn offer, een eenvoudige van harte." (192) Hy neem hom dus met "groteske pedanterie" (194) voor om op Elsje verlief te raak, nie om haarself nie, maar omdat hy in haar n simbool van die volk sien, "en waarvoor hij een romantisch vertegenwoordiger moest zoeken." (194) Die ironiese trant is opmerklik: "... omdat de beperkte gevoels- en gedachtenwereld van Elsje voor hem een gesloten boek was, kende hij haar gratis al de kwaliteiten toe die de volkse heldinnen van Tolstoi onweerstaanbaar maken." (194) Leo het self hoegenaamd geen ironiese insig in sy situasie nie, maar juis deur die dodelike erns waarmee hy homself sien, word sy idealistiese blindheid blootgestel.

Leo is vasbeslote om vir Elsje n leermeester te wees, net soos Benoni dit vir hom was, "maar zonder deze onderneming te misbruiken voor een doeleinde dat onnoembaar moest heten ... Zijn ervaring met Benoni had hem zulk een bittere nasmaak

in het hart (sic!) gelaten dat hij er een eer in stelde zijn aanstaande verhouding tot het meisje op een hoog plan te houden." (195) Die leser plaas nou self Leo se voornemens in die ironiese konteks van die verhaal. Sy angs vir die liggaamlike is só groot dat hy die bestaan daarvan probeer ontken, selfs in 'n voorgenome verhouding met 'n meisie wie se borste hom heel eerste opgeval het (12). Leo se eie gebrek aan insig stel dus die leser in staat om objektief en ironies teenoor sy erns te staan. Die verhouding met Elsje slaag egter ook nie. Sy voel ontuis in sy "geestelike" wêreld en verstaan glad nie sy verwarde filosofiese gesprekke nie.

"'Indien er een god - met een kleine letter, geen hoofdletter - bestaat', zei Leo, 'dan is hij een sadist, een onnoemelijke wreedaard of een gek.' Zo schandelijk waren die bewoordingen dat Elsje op het smalle bankje van hem wegschoof. 'Je bent toch geen socialist?' was al wat ze wist in te brengen." (201)

Elsje se onlogiese reaksie, wat spruit uit haar volkse oortuiging dat sosialisme die opperste euwel is en gelyk staan aan godslastering, word hier net so ironies bejeën as Leo se onverteerde filosofie. "Zijn geloof had hij zonder veel hindernis van zich voelen afvallen en als enige zekerheid was - onder Tolstoi's invloed - gebleven dat men 'goed' moest zijn, waaruit volgde dat men instinctief het onderscheid tussen waarheid en leugen moest kennen, want het goede was waar en het slechte leugen." (197 - 198) Elsje verkies dus om Leo na 'n kermis te neem, om hom in die museum te soen liever as om die kunsskatte te bewonder, om hom na haar dansles saam te sleep. Van sy voorneme om die verhouding op 'n geestelike vlak te hou, kom nie veel nie. "Leo voerde zijn campagne van verlichting en cultuurverbreiding bewust en pedant en merkte niet of onvoldoende hoe Elsje hem voetje voor voetje betrok in haar wereld Hij troostte zich dan met te bedenken dat hij de zuiveren van harte, de eenvoudigen van geest, het volk, beter leerde begrijpen. Meestal trachtte hij vlijtig een diepere, symbolische betekenis te ontdekken in wat zij samen beleefden." (206)

Dit is dus duidelik dat daar in hierdie verhaal hoofsaaklik van verbale ironie sprake is. Die verteller staan so objektief teenoor Leo en sy wêreld, dat die uitbeelding

daarvan hom amuseer. Die leser se identifikasie met Leo word in 'n groot mate hierdeur verminder, maar omdat sy puberteit telkens beklemtoon word, word die identifikasie nooit heeltemal opgesê nie. Leo reageer telkens té naïef, té intens, té onskuldig, en hy het bittermin insig in die wêreld wat hy so hooghartig-filosofies bejeën. Maar juis omdat hy so weerloos staan teenoor die ironiese uitbeelding, vernietig dit hom nie heeltemal nie: die leser vergeet immers nie dat vir 'n "onervarende knaap" "de pijn om een bagatel" net so seermaak as "een felle slag van het noodlot voor de geharde" nie.²³

Deur Elsje verwerp en gewalg deur Benoni, voel Leo ten slotte dat hy nie meer wil lewe nie. Raymond Brulez voel dat die slot van die verhaal nie geslaagd is nie: "Mij dunkt dat Gijzen in het slot van de roman een te scherpe bocht in te snelle vaart heeft genomen, zodat zijn 'wagen' aan het slippen geraakte. Dit valt des te meer op daar de toon van dit verhaal, ingezet in een luchtige en humoristische noot, zich bruusk en moeilijk aan deze onverwachte en onthutsende dramatische wending moest aanpassen."²⁴ Die "humoristiese noot" word egter m.i. aan die einde nié opgesê nie, en die leser wat deurgaans rekening gehou het met die posisie van die af-sydige ironiese verteller t.o.v. sy tienderjarige hooffiguur, voel die slot nie as 'n onverwagte wending aan nie. Leo sny op Elsje se drumpel 'n polsslagaar oop en sterf 'n paar dae later in 'n hospitaal. Dit lyk miskien asof die slot ontdaan is van alle ironie, maar binne die verhaalkonteks sal dit blyk dat sulks geensins die geval is nie.

Net soos Meeuwissen, sterf Leo omdat hy hom nie met sy verlede kon versoen nie, omdat hy nie sy verhoudings met sy vriend en vriendin in sy lewe kon integreer nie; maar by Meeuwissen is die selfmoord 'n besluit wat hy uit ironiese insig en absurditeitsbesef neem. Leo bly end-uit totaal die slagoffer van die ironie waarvan hy nooit 'n deelgenoot word nie.

23. Ivo Michiels, "De pijn die men waarlijk voelt," Het Handelsblad (Antwerpen), 24 Februarie 1953.

24. "Twee Luiken," Het Laatste Nieuws (Brussel), 8 September 1954.

Die aand waarop hy die hand aan sy lewe slaan, het hy uit Benoni se huis gevlug toe hy hoor dat Benoni sy kanarievoëltjie "Onan" genoem het, omdat "hij altijd zijn zaad op de grond morst." (232) "Toen wist hij dat hij niet meer leven kon." Sy moeder sê later in die hospitaal vir hom dat sy moontlik vir hulle n kanarie sal aanskaf, en hy word toe so ontsteld dat hy werklik sterf. Leo bieg ten slotte, en die pastoor "loog niet toen hij voor mevrouw Leytens naar de geijkte formules de overlijdensaankondiging en het doodsprentje opstelde, waarin aan de bedroefde familie, aan alle vrienden en kennissen werd bericht gegeven dat Leo Leytens, aetatis 19, na een korte ziekte aan hun liefde was ontruikt en 'godsvruchtig in den Heer ontslapen'." (258) Dit is duidelik dat die ironie wel end-uit volgehou word, maar die ironiese insig van die afsydige verteller word nooit deur enige van sy figure gedeel nie, en slegs die leser weet presies hóé ironies die slotparagraaf is. Hulle wat hom "liefgehad" het, het hom deur hulle gebrek aan insig sy dood ingeja. En in die oë van die Kerk, wat hom in sy nood nie kon help nie, is hy nou "verlos" van sy "sonde" - wat inderdaad niks anders as onkunde was nie.

4

In De Oudste Zoon word die leser voor n probleem geplaas soortgelyk aan dié in De Man van Overmorgen. Die ironiese houding van die ek-figuur word skynbaar nie volgehou nie, en dit skep n breuk in die verhaalstruktuur, of n indruk van inkonsekvensie wat n interpretasie van die verhaal bemoeilik. In sy analise van die ironie in dié verhaal kom Stuiveling tot hierdie gevolgtrekking: "Wie dit boek geboeid ten einde toe heeft gelezen, moet maar eens onmiddellijk daarna zich op-nieuw verdiepen in de aanhef. Dan voelt men de breuk. De zelfbespotting, die de voorwaarde is voor de ironische toon die domineert, is onverenigbaar met de zelfaanvaarding die weliswaar als een proces beschreven wordt in dit verhaal, maar die reeds een voltooid proces is wanneer dit boek begint." ²⁵

25. Uren Zuid, bl. 91.

Stuivering wys tereg op die verskil in toon aan begin en einde van die verhaal, terwyl hierdie twee punte volgens die verhaalstruktuur min of meer in die tyd behoort saam te val. Heel aan die begin vertel Hugo Verbeek van 'n episode uit sy kinderjare toe sy moeder aan hom gesê het : "'Je hebt geen enkele ijdelheid, maar een mateloze hoogmoed.' Zoals meer voorkwam, heb ik de wijsheid van haar woorden pas twintig jaren later begrepen." (8) ²⁶ Heel aan die einde beeld hy hierdie oomblik van begrip uit : "Ik denk aan haar bedachtzame opmerking uit mijn jeugd : geen ijdelheid, maar een bandeloze hoogmoed. Lieve Moeder, je hebt volkomen gelijk. Er is in heel deze stille stad, in de hele wijde wereld geen trotser mens dan ik, op dit ogenblik..." (149) Die verhaal eindig met die droë, uit deug verdorde Hugo wat heel onironies praat, maar dit begin met 'n spottend-ironiese uitbeelding van homself as rebelse, lewenslustige kind : en dit klop nie met die houding van die verteller van die verhaal soos dit blyk uit sy uitbeelding van die slotgebeure, pas voordat hy met sy verhaal begin nie. Die breuk in die ironie in dié verhaal is egter van 'n enigszins ander aard as dié in De Man van Overmorgen, omdat die geesteshouding van Hugo Verbeek aan die einde nié tot ironie in staat is nie, terwyl Meeuwissen aan die einde wél 'n enigszins ironiese standpunt inneem. Hieruit sou dus moet volg dat die breuk hier moeiliker is om te verantwoord, en dat dit 'n ernstiger invloed op die gawe struktuur van die verhaal moet uitoefen.

Die leser is natuurlik nie al aan die begin van die verhaal van 'n breuk bewus nie. Hy sien onmiddellik dat die verteller met 'n gedistansieerde, lig-spottende houding teenoor sy verhaal en sy eie kinderdae staan. "Toen ik veertien jaar was, zei Moeder mij dat ik geen gemakkelijk kind was. Later heeft ze me echter bekend, dat er geen gemakkelijke kinderen bestaan, alleen kinderen. Ze maakte deze mistroostige opmerking omdat ik, tot haar ontstemming, de omgang met mijn ooms entantes, neven en nichten, vervelend vond. Zó hardnekkig bleek ik in de boosheid, dat ik, na een lange

26. Die bladsynommers verwys na die vierde druk, Nijgh en Van Ditmar, 's-Gravenhage - Rotterdam, s.d.

campagne, zelfs niet meer verplicht werd aanwezig te zijn op de doop- en Eerste-communiefesteen die onze familie voortdurend teisterden." (7) Soos blyk uit hierdie inleiding, was Hugo Verbeek 'n eiesinnige, ietwat rebelse seun wat enige familiekontak soveel moontlik vermy het; maar die beeld wat op die eerste bladsy van hom geskets word, word dan geheel en al opsygestoot, om voorlopig 'n Hugo Verbeek uit te beeld wat nie alleenlik op 'n besondere wyse deur twee ooms en 'n tante beïnvloed word nie, maar wat ook nie juis iemand is wat hardnekkig in "boosheid" volhard nie. Die moontlike breuk wat dus reeds aan die begin aanwesig kon gewees het, vind egter nie plaas nie. "Er is een oorlog nodig geweest om mij het bestaan van twee verdonkeremaande ooms, die mij wel belangrijk schenen, te openbaren." (8) Die aanmatigende toon, wat dadelik 'n ironiese spanning skep tussen die wêreldoorlog en die nietige gevolg daarvan - die ontmoeting met twee ooms -, oorbrug dus die gaping tussen die onbenullige familieleden en die twee ooms wat nou skielik "belangrik" is.

Die ironie in die eerste vyf hoofstukke is dikwels van 'n min of meer soortgelyke aard en word hoofsaaklik gekenmerk deur die skynbaar-openhartige toon van die ek-figuur en sy eiegeregtigheid wat, sonder dat daar kommentaar op gelewer word, die geldigheid van sy jeugdige siening aftakel. Op 'n dag wil sy broertjie bv. weet wat 'n soogdier is, "een geheim dat ik pas na zorgvuldige studie had achtergehaald. Uit de hoogte heb ik hem geantwoord dat hij te onmondig was om dergelijke dingen te weten ... Nooit liet ik bij dergelijke vergissingen de gelegenheid voorbij gaan om hem de vreselijke afstand in jaren die ons scheidde te doen gevoelen." (21) In hierdie stadium is dergelyke uitlatings nog klaarblyklik ironies bedoel, omdat dit duidelik is dat die verteller volkome van sy jeugdige ek gedistansieer is, en dat hy deur momente van oordrywing, soos die "vreselijke afstand in jaren" wat presies vier beloop, te kenne gee dat sy toenmalige optrede nie sonder meer as geldig beskou moet word nie.

Die jong Hugo se verhouding tot sy oom Hugo word telkens met ironie gekleur. Hy leer saam met hom die platteland ken,

waar sy verwaarloosde oom n sekere status geniet. "Wat op mij de meeste indruk maakte was het feit dat hij herhaaldelijk gevangenisstraf had gekregen, maar ook dit werd door de herbergiersters luchthartig behandeld, want zijn straffen schenen alleen maar verband te houden met twee vergrijpen waarover de dorpelingen ongemeen begrijpend waren : baldadige dronkenschap en wildstropen." (37) Hugo se jeugdige onskuld blyk ook uit die ironiese hantering van sy indruk van die verhouding tussen sy oom Ernest en "tante" Angèle. "Zij had een voortdurende behoefte om Ernest aan te raken ; zelfs ik werd onophoudelijk gestreeld en bepoteld." (51) "Opnieuw werd ik stevig geknuffeld en toen kwam het paar tot de ontdekking dat ik naar huis of school moest." (52)

Die dood van die vader veroorsaak n strukturele breuk in die verhaal, wat ook die ironie affekteer. Knuvelder kenskets hierdie breuk in die verhaalstruktuur uitvoerig. "In dit eerste gedeelte zien wij de jonge Hugo opgroeien als een normale jongen, volgens zijn moeder geen gemakkelijk kind, met veel protesten tegen zijn omgeving, bepaald geneigd tot opstandigheid en rebellie, op stap met een oom als stroper fungeert, etc. etc., zodat hij tenslotte zelfs het advies krijgt op te passen : zijn tante kon geen maat houden en ging eraan ten onder, een oom (de stroper) ging ten onder aan mate-loosheid : 'je moet erg oppassen, Hugo, want het lot uit te dagen zit je in het bloed.' Op bladzijde 68 stelt hij nog, geheel in overeenstemming met alles wat voorafgaat, dat hij onder de invloed van de omgang met zijn oom-de-stroper van oordeel geworden was, dat alle maatschappelijke conventies en taboes uit den boze waren, en dat ons aller eerste plicht opstand en hernieuwing van begrippen was. Met belangstelling ziet de lezer uit naar het vervolg, waarin volgens bekend recept Hugo - als product van een te solide opvoeding - moest gaan mislukken. Niets echter van dit alles gebeurt. Juist vóór pagina 68 is Hugo's vader gestorven, en op bladzijde 69 ziet men daarvan de gevolgen : zijn moeder zegt Hugo dat hij het hoofd van het gezin zal zijn, terwijl hij nadrukkelijk zijn broer ten voorbeeld gesteld wordt. Hugo heet thans 'ordelijk en vlijtig', hoewel de lezer tot nu toe alleen maar gemerkt heeft dat hij rebels was en geneigd tot alle menselijk

verzet ... Vrij snel ontwikkelte hij zich tot de gepersonifieerde burgerlijkheid; hij streeft ernaar de plaats van zijn vader in te nemen en beschouwt elke inbreuk op deze positie als een aantasting van zijn rechten." ²⁷ Dié strukturele breuk beïnvloed egter ook die gebruik van ironie in die verhaal. Die afsydige verteller begin sy distansie t.o.v. sy jonger self verloor; en soos Hugo in die verhaal ouer word en na die posisie van die middeljarige verteller toe groei, krimp die distansie al hoe meer, m.a.w.: hy sê sy ironiserende houding meer en meer op.

Die ironiserende houding van die verteller knak nie onmiddellik na die dood van die vader nie, maar soos Hugo se onverwagte deug toeneem, verminder die ironie. Hy speel bv. nou heeltemal baas oor sy broertjie, en hy meen dat "mijn heersuchtige neigingen gelukkig samenvielen met het beoefenen van een burgerlijke deugd. Dat deze tevredenheid een element van hypocrisie bevatte ontging mij niet. Ik zette er mij echter tamelijk luchtig over heen, want ik had het voorgevoel dat dergelijke comfortabele compromissen uiteindelik het gedrag der volwassenen regelen. (73) Aan die begin geniet hy nog van sy magsoosisie en is sy deugzaamheid 'n spel wat hy met ironiese insig speel, maar mettertyd word die spel erns, en die ironiese insig in die "hypocrisie" van die burgerlike deug verdwyn. Die seun wat destyds saam met sy broertjie besluit het dan "aan tafel eten een burgerlijk vooroordeel was en dat men met evenveel recht onder de tafel op de grond kon eten" (76), weet weldra beter: "Wat mij betreft, ik wist dat men als kind wel eens onder de tafel kan eten - als protest tegen de traditie - maar dat normaal aan tafel zitten geboden en ook het beste was." (96 - 97) Die proses van die opsegging van die ironiese distansie word heel duidelik in die volgende aanhaling geïllustreer: "Soms, wanneer we gedrieën, naar gewoonte, 's avonds aan tafel zaten, werd het mij zo benauwd, dat ik lust had hem op grond van mijn gezag als oudste de deur te wijzen en te zeggen dat wij, Moeder en ik, wel wisten dat hij brandde van ongeduld om het klokje dat

27. Spiegelbeeld, bl. 209.

overal hetzelfde tikt elders te horen tikken, en dat de deur wagenwijd open stond tot een wereld waarin hij, beroofd van de bescherming van ons huis, moest verworden en ten onder gaan. Wanneer ik me echter dat pathetische tafereel in bijzonderheden voorstelde, vond ik mijn rol aanmatigend en belachelijk en weerhiel ik me. Later vond ik me even laf als destijds toen ik mijn welgevulde bord niet aan oom Hugo durfde te brengen." (104) Hy is eers nog in staat om hom te distansieer van sy drang om sy broer die deur te wys en alleen met Moeder agter te bly, om hierdie drang belaglik te vind en daarmee homself te ironiseer, maar later beskou hy dié ironiese insig self as lafhartig, en dit word dus terstond vernietig.

Sy gebrek aan selfironie blyk uit sy weergawe van sy reis na Parys om sy broer, "de verloren zoon" (116), wat met "tante Angèle" weggeloop het, te probeer oorhaal om weer huis toe te kom. "Op mij rustte nu werkelyk, voor het eerst in een ernstige aangelegenheid, de leiding van ons gezin; de eer van onze hele familie zelfs, lag in mijn handen. Ik had geen lange toespraak tot de schuldigen voorbereid: hun fout was zó klaar, dat het voldoende moest zijn daarop te wijzen om hen tot inzicht te brengen ... Mijn taak was vervelend maar, welbeschouwd, niet zwaar, want ik was volkomen zeker van mijn stuk." (117) Hoewel hierdie illusie dadelik versteur word, geskied dit nie op 'n ironiese wyse nie, aangesien slegs sy sending misluk: sy vaste oortuiging van sy deug en hulle sonde bly volkome onaangetas. "Als ambassadeur van de familie-eer en het burgerlyk fatsoen was ik beslist geen sukses ... Ik had behoefte aan lucht om dit morele modderbad te vergeten." (124)

Verskillende kritici, met Greshoff as voorloper, minimizeer die belang van die strukturele breuk deur in dié verhaal 'n "moral tale" soos dié van Henry James te sien ²⁸ en die figuur van Hugo Verbeek te interpreteer as 'n volgehoue geironiseerde uitbeelding van "het Gevaar der Deugdzaamheid." "Marnix Gijsen vertelt op de hem eigen en onnavolgbare wijze,

28. "Triomf van het Moederhuis," Nieuwe Rotterdamse Courant, 2 Julie 1955.

halfironisch, half onbevangen, de ondergang van Hugo Verbeek, de verschrompeling van een jongen met verbeelding en gevoel, tot een liefdeloze, verveelde en vervelende nette-man, die de hoogste achting van zijn burens en zijn vakgenoten geniet. Hetgeen zijn verdiende loon is. Oom Hugo, oom Ernest, tante Angèle, broer Herman zij allen zijn, in de woordenkeus van overheid en gegoede burgerij, ondergegaan. Maar zonder uitzondering hadden zij een rijker, verrassender, geschakeerder bestaan dan de afschuwelijke Piet Lut, die zo uitstekend in het leven slaagde ... Als een sombere schikgodin staat dan op de achtergrond van dit welgeslaagde mislukte leven : de Liefhebbende Moeder, de Moloch waar het jongetje Hugo aan werd geofferd." ²⁹ n Sodanige interpretasie is egter te eenvoudig en hou nie deurgaans steek nie. Na die dood van sy vader word Hugo inderdaad n toonbeeld van burgerlike deug en veel minder aantreklik as in sy rebelse jeug, maar "de hoofdpersoon word ons stellig nièt als een afschuwelijk figuur voorgesteld; de ten onder gegane figuren leiden naar de voorstelling van het boek stellig géén rijker bestaan, hoogstens een geschakeerder, waarvan men moeilik kan veronderstellen dat het volledig de instemming van de skrywer heeft." ³⁰ Die moederfiguur blyk in die verhaal self ook geen onverbiddelike skikgodin te wees nie. In die oë van haar seun word haar gestalte verhéérlik as "mijn moeder die naast mij leefde, (die) sereen ouder werd en die met de dag meer ging gelijken op een dier rustige schikgodinnen met brede schoot en een hoog statig voorhoofd zoals men die op monumenten te zien krijgt. Ik kon mezelf niet uit de tijd en de wereld wegdenken, want Moeder was mijn enige werkelykheid." (143)

Die laaste scène laat die leser met n bykans onoplosbare probleem sit. Hugo, nou self middeljarig, red sy moeder deur haar van sy bloed te skenk. "Het is of ik heel mijn leven op dit vreemde moment heb gewacht. Ik heb geen angst meer om de bokaal met de donkere vloeistof aan te kijken. Ik wou dat het eindeloos kon blijven vloeien!.... nu wij, jij en ik

29. René Goris en J. Greshoff, Marnix Gijsen, bl. 162 - 163.

30. Geràrd Knouvelder, Spiegelbeeld, bl. 210.

op zulk een ongewone wijze één hart en één bloed geworden zijn." (149) Hier is geen sweem van ironie te bespeur nie. Die gebeurtenis en Hugo se ekstase druis miskien in teen die leser se eie gevoelens en menings i.v.m. die moeder-seun-verhouding, maar binne die konteks van die verhaal is so n vooroordeel nie geldig nie. "Het beeld van de moeder wordt door Hugo overwegend met een grote innigheid en tederheid gezien, zodat het slot, waar hij zich als het ware één voelt met haar, als een soort apotheose van het boek gelden kan." ³¹ Die einde word dus blykbaar nié ironies bedoel nie, en die oudste seun gaan nié sonder meer ten onder nie. In sy analise van die verhaal het Stuiveling dus m.i. reg as hy sê dat die held van dié verhaal aanvanklik wel die ironiese formule tot sy beskikking het, maar "niet de geestesgesteldheid die deze formule noodzakelijk en natuurlijk maakt. Dan ontstaat er een tweeslachtigheid van woord en wezen, van vorm en inhoud, die de psychische geloofwaardigheid van de uitgebeelde persoon aantast, en tegelijk daarmee de artistieke eenheid van het geschreven werk." ³²

5

In die verhale wat tot dusver in hierdie hoofstuk bespreek is, het die gebruik van die ironie sekere belangrike verwante aspekte vertoon. Die verhale is almal besonder pessimisties ingestel, en die verbale ironie dien daartoe om die indrik van algehele somberheid enigszins te verlig, behalwe in die geval van De Lange Nacht waar die ironie as gevolg van die gebruik van 'n objektiewe verteller uitsluitlik verbaal is, hoewel dit die verhaal nie minder pessimisties as die ander maak nie. Uit die ondersoek na die invloed van die ironie op die struktuur van die verhale het geblyk ðf dat die verhaal self mag misluk omdat die ironiserende ek-verteller nie daarin slaag om sy ironiese houding vol te hou nie (De Oudste Zoon); ðf dat die proses van desintegrasie wat die ek-figuur deurmaak (Telemachus in het Dorp, De Man van Overmorgen) omdat hy nie daartoe in staat is om 'n gedistansieerde ironiese houding met

31. Ibidem, bl. 208.

32. Uren Zuid, bl. 90.

die lewe te versoen nie, die grondslag van die verhale vorm, en dat die verhale slaag of misluk in die mate waarin hierdie desintegrasie konsekwent binne die verhaalstruktuur volgehou en verantwoord word. (In De Lange Nacht bly Leo enduit die slagoffer van die objektiewe ironie waarmee sy persoonlike desintegrasie bejeën word, omdat hy hoegenaamd nie in staat is om n ironiese houding te bemeester nie.)

In Ter wille van Leentje is hierdie elemente van ironiesgehanteerde pessimisme en n neiging van die ek-figuur om hom ironies van sy omgewing te distansieer duidelik aanwesig; maar hierdie verhaal kan in n sekere sin ook as n oorwinning oor die voriges beskou word, aangesien dit, sonder om die ironie op te sê, tot n positiewe affirmasie van die lewe lei. Hierdie affirmasie bly egter dwarsdeur die verhaal in die weegskaal, en selfs aan die einde is die belangrikste kenmerk nog steeds die onsekerheid en feilbaarheid daarvan. Bulthuis kenskets die verhaal so: "In een edel spel om de waardigheid van de mens te bepalen, speelt Marnix Gijsen telkens weer met zichzelf, wetend dat hij zal verliezen en winnen tegelijk, omdat de zin van het bestaan in deze strijd zelf is gelegen."³³ Hierdie balanseerspel is een van die mees kenmerkende eienskappe van die verhaal, en dit vind sy beslag in die strukturerende, die ironiese, en die sin-aspekte daarvan.

Ter Wille van Leentje begin met n "omgekeerde bekering". Jacob Vasteels, die ek-verteller, voel hom plotseling bevry van alle bande met die Christendom en die kerk en bevind hom voor n geestelike en morele "tabula rasa". Die daaropvolgende verhaal, wat in die militêre hospitaal te Lindeloo afspeel, bestaan dan uit die ironies-pynlike afweeg van waardes om die tabula rasa te vul; om norme te vind om die chaos en absurditeit van die lewe mee te bekamp - n proses wat dan ook self deur die ironie aangetas word.

As n volkome vry man voel Vasteels dat hy deur die hoogmoedswaansin bedreig word. "Gedurig lag ik in mezelf op de

33. "Ter wille van Leentje", Haagse Post, 9 November 1957.

loer om te bespeuren of ik mij niet liet verleiden tot zelfoverschatting en gebrek aan naastenliefde. Ik kon niet ontkomen aan het gevoel dat ik moreel en intellektueel torenhoog boven Sergeant Blondeel verheven stond en dit tormenteerde me elke dag." (17) ³⁴ Die werking van die ironie is hier wel heel kompleks: die verteller se selfironie, waarmee hy opsetlik sy selfbeeld aantast om sy hoogmoed teë te werk, voer die aftakelingsproses nog verder sodat selfs sy eie gerektifiseerde beeld geïroniseer word. Hy is so hoogmoedig dat hy homself gedurig dophou, en hy besef glad nie dat die foltering wat sy erkende gevoelens van hoogmoed in hom veroorsaak, n verdere (onbewuste) illustrasie van sy hoogmoed is nie: hy is ook hoogmoedig op die feit dat hy getormenteer word! Hierdie besondere werking van die selfironie blyk ook uit sy beskrywing van sy lang, eensame wandeling op die heiveld: "Dan begon mijn geestelijke oefening, zoals ik dit ijle gepeins noemde; een onderneming van ontzaglijke hoogmoed, die zeker door de heerscharen der engelen en de donkere cohorten der duivelen met passie werd gevolgd, want ik kan me niet voorstellen, dat zij onverschillig bleven bij het gevecht van de twee Seelen die in meiner Brust aan de slag waren." (26 - 27) Die hoogdrawende term "geestelijke oefening" word onmiddellik deur "ijle gepeins" afgetakel. Hy erken die hoogmoed daarvan, maar die Duitse sitaat ironiseer nie alleenlik die hoogmoed soos Vasteels dit bedoel nie; dit ironiseer ook Vasteels se geïroniseerde selfbeeld, dit takel hom verder af as wat sy bedoeling was, omdat dit ook die hoogmoed wat Vasteels nie self erken nie, blootstel.

Die leser se beeld van Vasteels kom dus tot stand uit n voortdurende spel van opbou en afbreek van die geldigheid van sy insig in homself. Hy weet dat hy homself in die diepte van sy gedagtes tot n god verhef (41), maar hy sien ook duidelik dat dit potsierlik is. Sy kortuigings, wat hy die een oomblik doodernstig formuleer, noem hy die volgende oomblik "filosofische blaaskakerij" (42). Hierdie spel van opbou en afbreek, van slinger tussen uiterstes, is nie bloot n aspek van die ironie nie, maar n wesenlike kenmerk van die "character"

34. Die bladsynommers verwys na die vyfde druk, Nijgh en Van Ditmar, 's-Gravenhage - Rotterdam, s.d.

en dus ook van die "plot" van die verhaal. "Gedurig slingerde ik heen en weer tussen twee uitersten: de wil een heilige te zijn, geen kerkelijke heilige, maar een volmaakt goed mens, en de donkere drang naar het volstrekt amorele." (42 - 43) Hierdie twee uiteenlopende impulse van die ekfiguur - na die verhewene en na die "donkere" - vorm die grondslag van die verhaal wat volg, en Vasteels leer uit 'n reeks pynlike konfrontasies met sy medemens dat geen absolute maatstaf leefbaar is nie.

Een nag, terwyl Vasteels en Blondeel albei diens het, vind daar op die pad buite die hospitaal 'n motorfietsongeluk plaas. Die jong bestuurder word gedood, en tot konsternasie van die meedoënlose non, suster Felicia, word sy beseerde minnares na haar siekesaal gebring. Vasteels besef na 'n ruk dat hy Rachel, die beseerde vrou, reeds tevore ontmoet het : hy het haar een aand nakend op die heide saam met haar minnaar aangetrof. Vasteels het daardie aand verdwaal, en toe Blondeel hom later betrap het in sy poging om ongesiens by sy slaapplek te kom, het hy die ontmoeting met die vrou as verskoning vir sy laat-wees aangevoer, maar op so 'n manier dat hy Blondeel laat verstaan het dat hy self die minnaar was. Vasteels het destyds as gevolg van die noodleuen veel "sielewroeging" deurgemaak. "Hij verplichtte mij tot zijn niveau af te dalen en mijn misprijzen voor mezelf groeide met de minuut. Ik had spijt uit lafheid en uit vrees voor een week afzondering mijn geestelijk eerstegeboorterecht te hebben afgestaan." (37) Dit was die eerste keer dat hy aan 'n "laer" impuls toegegee het, en dit is belangrik vir die betekenis van die verhaal dat hy hiermee die grondslag gelê het vir sy latere probleem. Nadat Vasteels besef het wie Rachel was, kán hy nie anders nie as om impulsief en tog noodgedwonge aan Blondeel te vertel dat hy in haar sy onbekende op die heide herken, al besef hy dat dit niks goeds vir hom voorspel nie. "Mijn laffe uitvindselfs wreekten zich nu op onverwachte manier en ik verklaarde mijn babbelzieke neiging als een uiting van masochisme, want uit mijn verklaring kon niets dan onheil en last voor mij voortspruiten." (81)

Spoedig ontstaan daar 'n soort hofhouding om Rachel, waartoe

o.a. Blondeel en in n sekere mate ook Vasteels behoort. Hierdie verhouding tot Rachel beeld Vasteels op n heeltemal openhartige wyse uit, maar die ironiese werking ten koste van hom is besonder sterk. "Alhoewel zij vrij achteloos met haar summiere kledij omging, zodat nu en dan een goed deel van haar borst zichtbaar was, verwekte dit in mij geen ontroering van sensuele aard. Alleen haar parfum maakte mij ietwat wee. Daar vocht ik tegen, want zoals ik niet door de natuur wilde beïnvloed worden, evenzeer stond ik wantrouwig tegen de hulpmiddelen die de mensen aanwenden om een stemming te scheppen. Mijn enige ambitie was op het plan der wijsbegeerte tot zekerheid te komen. Ik dacht er niet aan mij door een 'poule' van mijn hoge betrachtingen te laten afleiden, maar zelfs Socrates versmaadde het gesprek met de hetaeren niet." (87) Sy hoogdrawende houding hier is, sonder dat hy dit weet, nie alleenlik n verdere illustrasie van die hoogmoed waarmee hy hom bo sy medemens probeer verhef nie, maar ook n poging om hom teen enige sensuele ontroering te beskerm. Hy besef dat hy weerloos en onskuldig voor haar staan, en hy probeer om hom soveel moontlik van haar aantreklikheid te vrywaar deur Sokrates by die gesprek te betrek. Met die besweringskrag van daardie naam verkeer hy onder die indruk dat ook hy deelgenoot kan word in Sokrates se ironiese distansie, maar die onironiese wyse waarmee hy dit aanwend, veroorsaak sonder sy medewete n soort terugploff, sodat hy nie die manipuleerder van die ironie word nie, maar die slagoffer daarvan.

Blondeel, die bruto, kan nie anders as om sy "kennis" van Rachel tot sy voordeel te probeer uitbuit nie. Op n aand hoor Vasteels, wat diens het, hoe Blondeel stilletjies uit die kamervenster langs hom glip, in die rigting van Rachel s'n verdwyn en n halfuur later terugkeer. Vasteels bevind hom nou spoedig in n posisie vanwaaruit hy god kan speel, en aanvanklik voel hy homself heeltemal geskik vir dié taak. Hy verlaat Lindeloo met naweekverlof, maar Sondagmiddag word hy dringend deur sersant Blondeel ontbied. Op pad lees hy in Plutarchus: "de wijzen, indien ze wijs zijn, zullen de wijzen redden." (118), en hy maak dit op homself van toepassing: "ik was een wijze, en welke wijze moest ik redden?" (118) Sy

hoogmoed is evident, en die proses van algehele aftakeling begin aanstons. Uit die onsamehangende relaas van 'n hoogs ontstelde Blondeel lei hy af dat Rachel beweer dat sy deur die sersant verkrag is, en dat dit van hom, Vasteels, se getuienis sal afhang of die aanklag aanvaar word of nie.

Aanvanklik is hy uitgelate oor die nuwe rol. Hy is nou in staat om "die noodlot" te speel. Met al die ironiese insig in die lewe wat hy dink dat hy in pag het, voel hy dat hy nou self die manipuleerder van die tragiese ironie sal word. "Voor het eerst in mijn hoogmoedig bestaan, zou ik geheel alleen kunnen beslissen. Soms bedacht ik, dat deze drie personages uit mijn tijdelijke omgeving niet zo erg belangrijk waren, en dat ik best kon kiezen, om daarna de hamerslag van het noodlot te laten neerkomen op het slachtoffer van mijn keuze." (126) Dit is van besondere belang, sowel wat die sin as wat die struktuur van die verhaal betref. Dit kan beskou word as die hoogtepunt van sy hoogmoedswaansin, die oomblik waarin hy homself volkome bo sy medemens verhewe voel en dink dat hy ironies op hulle neerkyk, voor die hoogmoed tot 'n val kom. Wat die struktuur van die verhaal betref, illustreer hierdie passasie die verhouding tussen die ek-verteller en die verhaal. Hieruit blyk dat die verhaal nie anders kón as om deur die ek-figuur vertel te word nie, d.w.s. : dat die ek-verteller 'n integrale deel van die verhaalstruktuur vorm. Vasteels móet die verhaal self vertel omdat dit inderdaad SY verhaal is (hy noem dit later "mijn tragi-comedie"). Hy móet van homself in die eerste persoon praat omdat die verhaal nie net bestaan uit 'n uitbeelding van sy verhouding tot sy drie "personages" of "slachtoffers" nie : belangriker is die spil waarom hierdie uitbeelding draai, en hierdie spil is die ironiese spanning wat daar geskep word tussen sy eie geïroniseerde selfbeeld en die aftakeling van die beeld juis deur sy ironiese visie maar sonder dat hy dit besef. Die feit dat Jacob Vasteels as verhaalpersonasie in 'n posisie gestel word om oor die lewes van drie ander te beslis, is minder belangrik as die feit dat hy self verklaar dat hy van mening is dat hy die beste persoon vir die taak is. En hierdie tweede feit is juis só belangrik omdat sy uiteindelijke keuse daarsonder sinloos sou wees.

Vasteels kom spoedig tot die ontnugterende besef dat hy met sy tabula rasa nie oor die nodige norme beskik waarmee hy so n netelige probleem kan aanpak nie. Sy wysbegeerte is nie bestand teen die toneel van die moeder met Leentje Blondeel aan haar bors nie. Moeder Blondeel lyk self na n verpersoonliking van "de Grondwet" (129) en sy vra hom om meened te pleeg! Dit is duidelik dat Blondeel skuldig is, maar Rachel is "une poule" wat boonop deur suster Felicia gesteun word, en sy is "in de hiërarchie van mijn antipathieën groot wild." (121) "Van mijn heroïsche stemming tijdens de rit naar Lindeloo bleef helemaal niets over." (135) Die rol van regter is nou glad nie meer so aantreklik nie. Hy voel dat hy homself sal verneder deur party te kies. "Wat mij deed rebelleren tegen het lot was, dat het lot mij aanwees recht te doen geschieden. Ik had met degene die beschuldigde zwellen als degene die beschuldigd werd niets uit te staan, dan heel toevallig. De zaak ging mij tenslotte niet aan. Ik probeerde mezelf daarom wijs te maken, dat ik, met mijn intellectuele en morele superioriteit, mij in dit gevecht van wangedrochten neutraal moest houden, teneinde te vermijden tot hun niveau af te dalen." (142 - 143) Hy doen sy uiterste bes om sy afsydigheid te verseker, om bo die ander vernewe te bly, maar die feit dat dit vir hom soveel saak maak en dat hy so ontsteld is oor die moontlike verlies van sy superioriteit, illustreer in hoe n mate hy reeds sy ironiese distansie verloor het en ten spyte van homself by die saak betrokke is: "... ik was vast besloten mijn houding in deze saak op het heroïsche plan te schuiven. Kon het niet anders, dan zou ik een martelaar worden van het tot op de spits gedreven individualisme. Ik wilde geen rol spelen in deze aangelegenheid, want door de waarheid te zeggen, koos ik de partij van de orde die blind is voor de omstandigheden van het individuele geval, en door te liegen bezwaarde ik mezelf met een meened. Waarom werd mij, geheel ongevraagd, de rol van rechter, van God de Vader opgedrongen in deze nare geschiedenis?" (146) Die eertydse ironie is hier al sy ironie kwyd, en juis daarom is hierdie passasie met ironie gelaai. Sy martelaarsposisie staan t.o.v. dié van Sokrates heeltemal aan die ander uiterste van die waardeskaal : dit sou skaars moontlik wees om hom, wat homself

eers met Sokrates vergelyk het en nou skielik n heroïese martelaar wil word, op n meer geslaagde wyse in sy eie ironie op te los! Hy, wat Rachel veroordeel het, Blondeel met n slagtersmes te lyf wou gaan en suster Felicia met plesier sou vermoor het, m.a.w. hy wat wel deeglik met die allesbeskikkende rol van God die Vader gekoketteer het, voel nou skielik dat dié rol op hom afgedwing word!

Voorlopig volhard Vasteels dus in sy voorneme om neutraal te bly, en hy word hardhandig in die gevangenis gesmyt. Daar tref die burleske van sy situasie hom skielik : hy is die enigste onskuldige in die hele melodrama en hy sit agter slot en grendel! Selfs om neutraal te bly bied nou geen oplossing meer nie. "Waarschijnlijk zal ik een tijdlang wegens smaad aan het gerecht opgesloten blijven, en in plaats van de weduwen en wezen te verdedigen, zal ik makelaar in assuranties worden of naar de koloniën gaan om negers te beschaven. Misschien hebben de Bantse's of de Pygmeeën een oplossing voor mijn probleem, dacht ik, want op dat moment voelde ik me werkelijk aan niemand superieur." (156) Sy ironiese visie word (ironies genoeg) herstel wanneer hy beseft dat hy nie regtig meerderwaardig is en dat ook dít nie saak maak nie. Die ironiese distansie is alleenlik binne die bereik van hom wat nie by n saak betrokke is nie; nie van iemand wat afsydig probeer wees en deur dié poging sy betrokkenheid verrai nie. Saam met sy medegevangene drink Vasteels toe n fles jenever, skel met hom hulle bewaker in "goottaal" uit, en kry per slot van rekening n prag van n blou oog. Hy het inderdaad tot die vlak van sy medemens afgedaal, en hy sien nou sy voorgenome martelaarskap in n ietwat ander lig : "Mijn martelaarschap voor de vrijheid van het individu nam een enigszins groteske vorm aan." (161)

Die hofsitting noem hy n "gekke vaudeville" (167), waarby hy nou wêrklik nie betrokke is nie. Die regter sit lang hare uit sy neus en trek, en teenoor "zulk een personage, dat de majesteit der wet zo ontoereikend illustreerde, kon ik onmogelijk mijn heroïsche houding van maandag volhouden." (164) Hy het sy neutrale pose dus nie meer nodig nie en aangesien geen van beide partye nou nog vir hom enige gewig dra nie, kies hy om n totaal onjuridiese, absurde rede. Die twee hofbeamptes

die ouditeur en die griffier, wou blykbaar n soort sinnelike bevrediging put uit die bewys van Blondeel se skuld, en dit laat hom besluit. "Wat ten slotte de doorslag gegeeven heeft voor mijn antwoord, was mijn weerzin om aan die twee geile schraalhanzen plezier te doen." (168) M.i. is Piet Thomas se bewering dus heeltemal onjuis, as hy n.a.v. Vasteels se heel eerste besoek aan die gesin Blondeel verklaar dat hy toe reeds besluit het hy sal "het erbarmen verkiezen boven de waarachtigheid. Omwille van het kleine meisje Leentje, het poezelig dochttertje van Blondeel, zal hij de sergeant sparen. Zijn besluit staat vast. Hij zal hardnekkig blijven zwijgen!"³⁶ Daar is nêrens sprake van n beslúft tot meined nie, en hy pleeg dit alleenlik omdat n absurde prikkel op daardie ondeelbare moment deur sy ironies-gedistansieerde skans gedring het.

Aan die einde van sy leërdiens, wat in volstrekke emosionele gemoedsrus verloop, besef Vasteels skielik dat sy meined hom tog onherroeplike skade berokken het, omdat dit hom van sy dierbaarste besit, sy familie, afgesny het. Hy is dus tóg nie selfgenoegsaam nie, en die volkome ironiese distansie is nie leefbaar nie. Hy besluit om Rachel te besoek om vas te stel of haar nagtelike ontmoeting met Blondeel haar swanger gelaat het, en in hierdie laaste konfrontasie met haar vind die menswording van die ironis plaas. Hy gaan na haar woonstel en probeer hom voordoen as n man van die wêreld. Aanvanklik (en vir oulaas) voel hy homself "de meester der aarde" (190), maar sy menslike en manlike trots dwing hom om sy afsydigheid te verloën. Hy doen dit deur aan haar te probeer bewys dat haar ou beledigings, wat hom destyds oënskynlik nie geraak het nie, tog nie waar was nie. "Hoe heb ik, om mijn volwassenheid te bewijzen, gewaagde zetten gedaan om haar te overtuigen, dat ik niet de droogzak was waarvoor ze me maanden lang had gescholden." (191) Hulle drink, en weldra bevind hy hom in haar slaapkamer waar sy eie liggaan hom dwing om te erken dat dit vir hom moontlik sou wees om net so laag te daal as beide sersant Blondeel met sy brutale passie en suster Felicia met haar sadistiese drange : "Ik ben volkomen geworden zoals de drie hoofdacteurs in mijn tragi-comedie, ik ben afgedaald tot

36. "Introvert en Extravert," Nieuwe Stemmen, Januarie 1958, bl. 102.

op het niveau van de sergeant, en het heeft niet veel gescheeld of ik was in mijn eigen sadistiese neiging nog een eind verder gegaan dan Zuster Felicia in de hare." (201) "Ik was vies van de sergeant, ik haatte Zuster Felicia, en misprees Rachel; nu draag ik die drie gevoelens over op mezelf." (204) Hy weet nou dat die lewe n absurde tragikomedie is en dat dit ewe sinloos is om òf manipuleerder òf akteur te probeer speel; want "het enige dat ik uit mijn ervaring heb geleerd is, dat al de geleerden, de heiligen en de vulgaire cynici, de gewoonste dagjesmensen evenzeer als de grootste en edelste geesten, er na eeuwen niet in geslaagd zijn van deze wereld en van onze maatschappij iets anders te maken dan een grotesk en onbelangrijk spektakel, in zoverre men kan vergeten, dat het ook weerzinwekkend is." (206) Die mens is egter ten ene male gedoem tot saamspeel, en Vasteels leer ten slotte om dit te aanvaar. In die erkenning van sy eenwording met sy verfoeilikste medemens, vind Vasteels homself weer, al gebeur dit ironies genoeg deurdat hy "homself", sy ironiese distansie, verloor. Die onthegte posisie van die ironis bly steeds vir hom n aantreklike uitweg, maar hy besef dat dit nog nie vir hom beskore is nie. "Wat een denkend mens oorblyft is te doen zoals Rembrandt op een van zijn laatste zelfportretten : in een spiegel superieur te grijnzen. Maar ben ik daartoe reeds in staat?" (206)

In plaas daarvan om hom volkome in n superieure grynslag aan die wêreld te onttrek, skeep Vasteels dus n nog dieper ironie : ten spyte van sy insig in die sinloosheid van die lewe en om n absurde rede (ter wille van Leentje) besluit hy om weer van vooraf deel te word van die sinloosheid, aangesien dit die enigste manier is waarop die mens sin kan gee aan sy bestaan. Anders as sy beroemde voorganger Sokrates, oorstyg Jacob Vasteels die ironie deurdat hy, ten spyte van sy insig in die absurditeit van die tragikomedie, n onironiese keuse maak. Sokrates sterf en verlaat die ryk van die spel : Jacob Vasteels kies om ten spyte van alles die spel te speel. "Ik ben vast besloten op deze onbekende verliefd te worden . . . Ze heet Magdalena en nog wat. Niet Leentje Blondeel, natuurlijk.

Ik ben niet dronken. Zo dronken ben ik niet. Maar ter wille van Leentje zal ik van meet af aan herbeginnen." (207)

Wanneer Pierre Dubois dus sê "Ter Wille van Leentje is een wat ironische titel en m.i. ook niet helemaal juist" omdat dit die verhaal van Vastééls uitbeeld, en die vraag stel "of Jacob Vasteels werkelijk 'ter wille van Leentje' handelde toen hij meined pleegde, of dat hij andere motieven had, en met name een uitgebreid, weinig helder, maar desondanks duidelijk aanwijsbaar ressentiment"³⁷, - dan dring hy nie werklik tot die ironiese struktuur van die verhaal deur nie. Juis as gevolg van die wrok wat Vasteels teen sy opvoeders gekoester het, kom hy aan die begin van die verhaal tot sy omgekeerde bekering, waarmee hy hom van die wrok probeer bevry, en die res van die verhaal bestaan uit n ironiese en ironiserende relaas van die proses van bevryding. Die ironiese titel is dus wél "helemaal juist", omdat dit op n besonder geslaagde wyse die uiterste relatiwiteit van die belang van elke menslike houding en handeling weergee.

----oOo----

37. "Kroniek van het Proza," Het Boek van Nu, Jaargang No.4
bl. 65.

GOED EN KWAAD, EN IRONIE

1

Die verhale waarin die ironiese struktuur ten nouste verbonde is met die probleem van goed en kwaad soos dit in die werk van Marnix Gijsen gestalte kry, speel in Amerika af.

Verskillende kritici het reeds die kenmerke van die "Vlaamse" en die "Amerikaanse" verhale probeer onderskei, en hulle regverdig dikwels hierdie indeling op grond van 'n bepaalde kenmerkende geesteshouding waaraan die skrywer in elk van sy twee "soorte" romans uiting gee. Uit 'n gesprek met Marnix Gijsen het dit egter geblyk dat 'n dergelyke indeling misleidend mag wees. Die volgende vraag is aan hom gestel: "Naar aanleiding van Er gebeurt nooit iets heeft Jan Greshoff geschreven dat uw 'Vlaamse' romans lyrischer, persoonliker en inniger zijn dan uw 'Amerikaanse'. In de laatste is de auteur toeschouwer, in de eerste medespeler, zegt hij." Waarop Gijsen antwoord: "Dat is niet waar."¹

Tog is dit onbetwisbaar dat die verhale binne elke "groep" besondere ooreenkomste met mekaar vertoon. Uit 'n ondersoek na die ironiese struktuur van die "Amerikaanse" verhale sal blyk dat die "Amerikaanse" verhale van die "Vlaamse" verskil nie soseer deurdat hulle meer "hebben van handig achter de fictie verborgen stellingen of bewijsvoeringen" terwyl die "Europese" meer serebraal en minder ontroerend is, "meer hart, hoezeer Gijsen dit hart ook steeds weer verbergen wil"² nie, maar dat die verskil lê in die manier waarop die individuele kenmerke en die ooreenkomstige strukture van die verhale deur die ironiese verteller en sy houding ten opsigte van sy materiaal geskep word.

In Goed en Kwaad word daar veel minder van verbale ironie gebruik gemaak en die leser word hier nie bewus van die bestaan van "dieper" ironie deur die gebruik van 'n volgehoue ironiese stemtoon nie: sy besef van 'n "ironiese" ondergrond

-
1. José de Ceulaer, "Praten met Marnix Gijsen," De Standaard (Brussel), 25 Julie 1963.
 2. Ivo Michiels: "Koorddansens op de Liefde," Het Handelsblad (Antwerpen), 10 April 1956.

groei hier veel geleideliker en op 'n heel subtiele manier.

Die ironie in Goed en Kwaad is afkomstig van die verteltoon van die ek-figuur wat 'n self-negérende houding aanslaan. Hugo Walters sê van homself: "Ik ben een magneet voor iedereen schooier. Lydia in haar Yiddisch noemt mij den model schlemil. De Amerikanen noemen mij een 'sucker' ... (114)³ Almal sien op hom neer, en hy weet dit. Dit stel hom in staat om 'n self-ironiserende toon te gebruik, terwyl die leser tog geneig is om dit ernstig te interpreteer. Hugo se meegevoel vir die katjies, sy hulpeloosheid en onhandigheid wek die leser se simpatie. Die leser gaan homself geredelik met Hugo identifiseer: hy vind hom genaakbaar, nie so "op 'n afstand" nie, en hy assosieer die houding van Hugo die verteller nie onmiddellik met ironie nie.

Die sentrale probleem in die verhaal is, soos die titel aandui, dié van goed en kwaad. Die probleem vind gestalte in die twee hoofpersone. Hugo Walters, die ek-figuur, is 'n goeie mens: "Als ik een reden van bestaan heb, dan is het om goed te doen." (58) Sy teëspeler, Harry Talmadge, word met die Bybel in die hand aan die leser voorgestel. Hy het "haast geraamtelyk magere lenden" (8), en hoewel Hugo uitdruklik sê dat hy lyk soos "een schamel, onschuldig man die geen vlieg zou kwaad doen", word daar onwillekeurig gedink aan die Bybelse vermaning dat selfs Satan die Skrifte vir sy eie doeleindes mag aanwend. Hy beken kleur tydens die gesprek oor Lydia Cohn, wat hom kosteloos voed: "...maar ik weiger gebonden te worden door haar zoogenaamde goedheid. Als zij met haar arthrititis de steile trap opgeklauterd is met haar bord 'borsch', dan onthaal ik haar op den naam Moeder Soep." (15) Aan die einde van sy besoek aan Talmadge weet Hugo: "dat U gunsten met boosaardigheid kunt beantwoorden, en dat U van meening zijt dat iemand, die met U nader kennismaakt, dadelijk voor het leven aan U gebonden wordt." Harry verteenwoordig dus die kwaad en Hugo die goed, en die feit dat daar tussen dié twee 'n stryd op lewe en dood aangeknoop word, word gou duidelik: "Het spel begint. Een van ons tweeën zal de kosten

3. Die bladsynommers verwys na die derde druk, A.A.M. Stols, 's-Gravenhage, 1951.

betalen, misschien zelfs ten onder gaan." (17)

Wat die sentrale probleem betref, is daar in dié stadium dus geen sweem van ironie nie, en die leser is geneig om die sydelingse, ironies-spottende aanmerkinkies met betrekking tot terloopse details soos straatkatte (Lydia Cohn "noemde ze technisch 'inlandsche kortharigen' hetgeen voor oningewijden al even mooi klonk als Malteezers of Siameezen" (6)), Lydia se gebruik van een Russiese spreekwoord na die ander ("dat ze moeizaam vertaalde en dat daarna helemaal niets meer betekende" (6)) en die menslike nawel ("Denken ze dat een mooie navel zonder belang is? Ik klampte mij aan dergelijke bedenkingen vast om niet door de dwaze theorieën van Talmadge te worden gefascineerd" (16)) sonder meer as speelse verbale ironie te beskou en geen verdere waarde daaraan te heg nie.

Ons het egter reeds beklemtoon dat die gebruik van verbale ironie byna altyd 'n aanduiding is van die teenwoordigheid van die dieper vorme van ironie, en in die "goed en kwaad"-verhale sal dit een van die belangrikste aspekte van die ironiese struktuur blyk te wees. Ironie wat op dié manier aangewend word, is nie onmiddellik toeganklik nie, omdat dit nie dadelik duidelik is nie, en die leser besef dikwels eers heel aan die einde van 'n verhaal dat dit in 'n ironiese lig geïnterpreteer kan word. 'n Analise van die verhale sal dus in die eerste plaas toegespits word op die struktuur, om aan te toon hoe die gebruik van verbale ironie en ander ironiese struktuurmiddele telkens toeneem wanneer die probleem ter sprake kom, totdat, in die klimaks van die verhaal, die probleem self daardeur gekleur word.

Wanneer Lydia se siening van die probleem van goed en kwaad uiteengesit word, is die ironiese toon net-net merkbaar: "De wereld was voor haar verdeeld in goede en slechte mensen, met dien verstande dat de werkelijke slechten weinig in getal waren, en als zieken moesten worden beschouwd. In de kranten vond zij elken dag aanleiding om haar criterium te gebruiken: voor de waanzinnigste lustmoorden vond zij een verklaring die gewoonlijk het slachtoffer in het ongelijk stelde, en den moordenaar deed oprijzen als het instrument van een

duistere kracht die zij eenvoudig de rechtvaardigheid noemde." (24) Die moderne, sielkundig-deurdrenkte leser is hier geneig om Lydia se siening van goed en kwaad te aanvaar, en net die effense toon van oordrywing stel hom op sy hoede. Hierdie vermoede word geïntensiveer wanneer dit van toepassing gemaak word op Jimmy, die neger wat die fornuis moet stook, "en die herhaaldelijk zijn plicht verwaarloosde." (26) Jimmy is klaarblyklik 'n dronklap en 'n leeglêer, maar Lydia laat die huurders nie toe om aan hom te raak nie. "Jimmy heeft verdriet," zei ze, 'en dan moet hij drinken'. Kun je nu iemand wegsturen omdat hij verdriet heeft?' " 'n Paar meisies besluit dat 'n mens "de zaak rationeel moet aanpakken en naar de oorzaak van Jimmy's verdriet zoeken. Zij waren van oordeel dat men het kwaad slechts zou kunnen bestrijden als men het kende." (27) Hierdie opvatting oor goed en kwaad word ongetwyfeld ironies bejeën. Dit blyk egter nie soseer uit die gebruik van verbale ironie nie: dit is veral die gemak waarmee Jimmy sy werkgeefster se "goed" uitbuit, en die verteller se skynbaar kritieklose toon in die uitbeelding daarvan, wat hierdie modern-konvensionele opvatting oor "goed" ironies aftakel.

Gijsen kleur dikwels ook 'n belangrike uitspraak van die een of ander persoon deur dit in 'n konteks te plaas wat 'n ironiese lig daarop werp: "In haar klassieke heroïeke pose, den borstel van zich af houdend als de staf van een Walküre, kwam zij voor mijn bed staan en zei: 'Probeer nu niet boosaardig te zijn. Je bent daar niet voor gemaakt. Het is je fatum goed te zijn, maar let op, want ook aan goedheid kun je ten onder gaan.'" (30) Lydia se woorde is dooërnstig en kan ook as 'n belangrike, ondubbelsinnige vooruitwysing beskou word, maar die lewendige beeld wat uit die ongerymde verhouding tussen haar woorde en haar houding ontstaan, kleur ook haar woorde met ironie.

Dit is opmerklik dat daar in die verhaal van twee "goeie" feesdae sprake is: Thanksgiving en Kersfees, en Gijsen maak van albei gebruik om verskillende opvattinge oor goed en kwaad in oënskou te neem.

Thanksgiving is n Amerikaanse nasionale feesdag. "Men vergeet de kakkerlakken en het plafond dat neerkwam, en men is dankbaar om den eersten kop koffie in den morgen..." (48). Die verbale ironie is onmiskenbaar en berei die leser voor op die partytjie wat Lydia ter ere van die dag reël. Die gaste bestaan hoofsaaklik uit haar Joods-Russiese vriende wat ontsettende ontberinge in ghetto's en onder die Nazi-regime deurgemaak het. "Nu dankten zij Jehovah en keken naar den kalkoen." (51) Heel aan die einde van so n partytjie "voelen ze zich bereid de groote vragen van leven en dood te behandelen", en wanneer Hugo erken dat hy leef om goed te doen, ween hulle op sy skouers. "Het is voldoende, dacht ik, dat iemand in een gezelschap van halfdronken kerels zegt dat het essentiele in het leven is goed te zijn, om iedereen een heilige uitdrukking te laten aannemen en er zo braaf mogelijk te laten uitzien." (59)

Die posisie van Hugo Walters as ironiserende verteller is dus enigszins gedistansieerd teenoor sy medemens, maar die leser het medelye met hom omdat hy n "sucker" is, omdat die ander hom nie verstaan nie, en omdat hy altyd die onderspit delf. Hy is n "goeie" mens wat deur die res van die wêreld uitgebuit word, en die leser is skaars bewus van die feit dat ook hy sêlf, juis as gevolg van sy identifikasie met Hugo, met ironie bejeën word. Want die leser aanvaar Hugo omdat hy self ook daarvan hou om "te lallen dat alles in het leven neerkwam op goed te zijn" (59).

Die eintlike ironie in hierdie verhaal is dus nie Hugo nie, maar die "skrywer"-manipuleerder wat agter hom staan en hom gebruik om die leser se eie sentimentele simpatie vir die "underdog", vir die "sucker" en ook vir sy simplistiese opvattinge i.v.m. goed en kwaad op te wek. Die leser identifiseer hom met Hugo en verkeer dan onder die indruk dat hy saam met Hugo en die "goeie" teenoor Harry en die "kwaad" staan. Die enormiteit van sy illusie sal hy eers heel aan die einde besef, wanneer die goeie en die kwade één word, d.w.s. wanneer dit ook tot hom begin deurdring dat hy homself verspot gemaak het deur aan die goeie te glo net soos die partytjiegangers, wie se geloof in die goedheid deur Hugo verspot

gemaak is. Hugo tree dus op as die "voorlopige" ironis. Wat hy sê, word doodernstig deur die leser geïnterpreteer, en die uiteindelijke ironiese effek hang juis af van die feit dat hy dit wel gedoen het, want die leser self blyk dan die kol of teiken vir die ironie te gewees het. Hier is dus 'n uitstekende voorbeeld van wat deur Scholes en Kellog⁴ aldus beskryf word: "... the ironic assurance of a shared viewpoint is deliberately undercut, making the reader not an accomplice to the ironic act, but in part, at least, a victim of it." Die ironiese effek van die verhaal is juis afhanklik van die feit dat ook die leser uitgebuit word en dat hy self 'n slagoffer word van wat hy as sy insig beskou het. Wanneer Hugo sê: "Zelfvernietiging heeft voor mij nooit een groote bekoring gehad. Mijn probleem was veel minder metafysich, het was een probleem van burgerlijke zelfbehoud" (63), dan aanvaar die leser dit en stem saam. Hy volg Hugo dus op hierdie pad van burgerlike selfbehoud en "goeie" naasteliefde, en word gedwing om, ironies genoeg, te ontdek dat dit juis die pad is wat na selfvernietiging lei omdat die volstrek-goeie nie in hierdie wêreld kan bestaan nie.

C.J.E. Dinaux sien hierin die sin van Gijzen se verhale: "Wat aan tradisionele normen getoetst, volstrek word nagestreefd..., lei tot tragischerwijs 'tot de duivel': tot de ondergang, de steriliteit, de dood." Hy noem as voorbeeld die streef na die "volmaakte goedheid" in Goed en Kwaad en sê verder: "al deze volkomenheden groot of klein, waren gedoemd om aan hul volstrekteid te bezwijken."⁵ M.i. het Dinaux slegs gedeeltelik gelyk. Hierdie verhaal sê nie saam met Pascal: "Qui veut faire l'ange, fait la bête" nie, want dit sal blyk dat die streef na die volstrekke goedheid hier nie na die volstrekke kwaad lei nie. Die werking van die ironie, wat Dinaux nie in ag neem nie, tas uiteindelik beide die goed én die kwaad in so 'n mate aan dat hulle nie meer geskei kan word nie.

Die verhaal van Harry se tronkondervinding illustreer reeds die stelling dat die mens, selfs al tree hy volstrek

4. Scholes and Kellog, The Nature of Narrative, bl. 264.

5. Gegist Bestek, II, bl. 145.

sonder eiebelang op, tog tot frustrasie en veroordeling gedoem is : die absoluut-goeie daad is òf onmoontlik òf ontoelaatbaar in die menslike samelewing. Hierdie episode is van sentrale belang in die verhaal, omdat dit die lesers nogmaals dwing om homself met die "goed" as sodanig te vereenselwig. En omdat die lesers hom met Hugo identifiseer, dus sy "goedheid" goedkeur, beskou hy die verhaal wat Harry vertel as 'n voorbeeld van die kwaad wat ten ene male deel is van die wêreld, en meen hy dat Harry geensins gelyk het nie om na aanleiding van sy ongelukkige ondervinding te sê: "... de zedeles is dat je met je hart nog meer moet oppassen dan met je organen" (78). Sodoende skaar Harry hom net aan die kant van die kwaad, en die lesers beskou sy verhaal dus hoegenaamd nie as 'n rede vir Hugo om hom van sy "goeddoenery" te bekeer nie. Na hierdie vertelling is die lesers eerder saam met Hugo gretig om Harry te bekeer, en nog meer verstriek in sy eie geloof in die "goeie".

Uit Harry se vertelling blyk dit dat sy lewenshouding dié van die volslae, gedistansieerde sinikus is. Hy glo dat die mens se hoogste aspirasies (in soverre as wat hulle enigsins bestaan) vanuit die staanspoor gedoem is om te misluk, en dat daar in die lewe en in die kontak met 'n medemens hoegenaamd geen sin te vinde is nie. Die lesers besef dat hierdie totaal gedistansieerde houding van Harry onleefbaar is; derhalwe is hy eintlik verlig as hy ontdek dat hy dit as "kwaad" mag bestempel en dit kan besweer deur homself met die "goeie" te identifiseer. Hy besef nie dat Harry en Hugo eintlik "twee kante van dieselfde muntstuk" verteenwoordig nie: deur sy identifikasie met Hugo verseg hy om te aanvaar dat dié se houding in die verhaalkonteks net so onleefbaar is as Harry s'n. So ontstaan dan die paradoksale situasie, dat die "oppervlakkige" (bv. verbale) ironie die lesers vir die "dieper" ironie verblind. Juis omdat Hugo homself in sy swakheid ironies kan bejeën, maak die lesers staat op sy insig in die situasie waarmee hy te kampe het, en hy besef nie dat ook hy 'n speelbal is van die ironis-agter-die-verhaal nie. Die lesers word dus eintlik gedwing om teen die oppervlakkige ironie vas te kyk, en hierdie "gordyn" word eers heel aan die einde oopgeskeur - 'n pynlike ondervinding vir die lesers wat hom met Hugo geïdentifiseer het.

Kersfees, die ander sg. "goeie" fees, is ook n teiken vir Hugo se ironie, en in die beskrywing daarvan word weer voorbeelde van verbale ironie aangetref wat nie alleenlik amusant is nie, maar ook n belangrike funksie met betrekking tot die verhaalstruktuur verrig. Dit is ook opmerklik dat die verbale ironie op die vooraand van die eerste krisisegebeurtenis toeneem om nogmaals n aanduiding te verskaf van die moontlike aanwesigheid van verdere ironie.

Hugo se siening van die roekelose en materialistiese uitbuiting van die religieuse fees versterk die leser se identifikasie met hom: "Het vredesfeest wordt een reusachtig en walgelijk bacchanaal. Het lijkt wel of men de geboorte van Bacchus viert veeleer dan die van Christus" (81). Die Kerstyd is vir die verhaalstruktuur van uitsonderlike belang omdat die hoofhandeling daarmee, en in n mate as gevolg daarvan, ontketen word. As Kersgeskenk vir sy werkgewer, en omdat Hugo sy belofte teenoor Harry gestand wil doen, koop hy by hom n skildery, waarvoor hy n prys betaal wat volgens Lydia groot genoeg is om hom d.m.v. drank sy dood in te jaag. Harry verdwyn dan ook dadelik na die ontvangs daarvan. "Ik heb hem slechts weken daarna teruggezien" (82), sê Hugo, en die ironiese funksie van dié uitspraak is dat dit Hugo se moeitevolle pogings om hom op te spoor by voorbaat van hulle geldigheid en nut beroof. Lydia probeer telkens om die radelose Hugo met n lang betoog te troos: "... wij doen allen kwaad aan anderen; onwetend, meestal, maar er is geen andere manier om te leven" (94). Hugo is bereid om te aanvaar dat hy Harry per ongeluk kwaad aangedoen het, maar hy is ook gewillig om alles wat hy tot sy beskikking het, in die stryd te werp om hom weer te red. Met groot moeite spoor hy uiteindelik vir Harry in n hospitaal op, en die sleutelfeit in die verhaal kom aan die lig wanneer hy ontdek dat Harry daar n pasiënt is onder die naam Hugo Walters. Dit wil sê: dat daar dus nou twee Hugo Walterse is en dat hulle van nou af aan met n sonderlinge band aan mekaar gebind is, op n manier een geword het. "In mijn geest bleef dat ik en Harry nu voortaan als Siameesche broeders verbonden waren" (108).

Harry neem wel die inisiatief tot die skepping van

hierdie sonderlinge broederskap, maar dit is belangrik dat Hugo min of meer terselfdertyd begin besef dat hy nie op sy eie vir die lewe geskik is nie. "Nu begon het tot mij door te dringen dat ik gedoemd was tot ondergang indien ik mij niet vermaande" (111). Die mens is ten ene male van sy medemens afhanklik: "Je kunt niet alleen leven" (112), sê hy aan homself. Hy besef dat hy n "baarmoedercomplex" het: dat hy voortdurend uit die lewe probeer vlug en hom aan sy medemens probeer onttrek. Die res van die verhaal beeld dan Hugo se poging uit om homself te verman. Omdat hy so goed weet dat hy n "geboren snul" is, "... hield ik mij afsydig en leefde al vele jaren als een kluizenaar" (111), in n poging om homself teen die "kwaal" van swakheid te beskerm. Hy besef nou dat hy alleenlik deur n verhouding met iemand anders, deur n gewillige opsegging van die baarmoeder-neiging, n man sal kan word. Sy antwoord aan Harry, toe dié hom vra hoe hy daarin geslaag het om hom op te spoor, is dus besonder belangrik: "'Doodeenvoudig, mijn waarde Wilson', zei ik. 'Ik ben naar mezelf op zoek gegaan. Ik was een hond die ten slotte in zijn eigen staart beet' - 'Zelfironie gaat je niet goed af', zei hij als antwoord" (113). Die woorde van Hugo is inderdaad selfironies, en nie alleenlik op die verbale vlak soos Harry blykbaar meen nie. Hugo hét na homself gaan soek; na homself in die gedaante van Harry, omdat hy, deur na Harry te soek, homself wou vind. Hy wou die kwaad wat hy Harry aangedoen het, probeer goedmaak om homself van sy skuld te verlos; en deur Harry te vind sodat hy hom van die drank kan red, wil hy homself van sy baarmoederkompleks bevry. Hugo maak hier van selfironie gebruik om n sekere superioriteit teenoor Harry te probeer bevestig, maar hy besef nie dat dit terselfdertyd die geldigheid van sy selfopofferende soektog en altruïstiese reddingsvoorneme aantas nie: wil hy regtig vir Harry help, of wil hy hom gebruik om homself te help, of is die twee nie van mekaar te skei nie? Die uiteindelijke totale relativering van goed en kwaad deur die ironie word in hierdie stadium reeds merkbaar.

Na Harry se ontslag uit die hospitaal beskou Hugo hom as sy verantwoordelikheid, en op raad van Lydia gaan besoek hy namens Harry n psigiater. Harry self is nie in so n

situasie te vertrou nie : "Hij fantaseert er maar op los en hij zou duizend dingen uitvinden eenvoudig om den man plezier te doen of hem voor den gek te houden" (121). Hierdie situasie is op sigself gelaai met ironiese moontlikhede, en die skynbare openhartigheid en erns waarmee dit uitgebeeld word, laat volle reg daaraan geskied. Die psigiater kan Hugo nie veel help nie, want laasgenoemde het sy eie maatstaf om goed en kwaad mee te bepaal en die psigiater neem hom dit kwalik : "Blijkbaar was niemand in zijn oogen gerechtigd zelf uit te maken wat goed en kwaad was. Dat moest men uit de bladen, van een kansel of van een minaret hooren" (130). Die enigste raad wat Hugo van die psigiater kry, is om Harry matig te leer drink en om die "vogeltje " van sy gewete nie te verwurg nie. Die geldigheid van hierdie goeie raad word byna onmiddellik daarna afgetakel : "In de volgende dagen heb ik Harry 's avonds bij me uitgenoodigd, en hem telkens een paar flesschen bier opgediend. Ik dronk zelf mee en leerde zoo dezen drank waardeeren" (131). Hierdie woorde kan beskou word as 'n belangrike aanduiding dat Hugo nie die uiteindelijke ironie in die verhaal is nie, maar ook self geïroniseer word. Sy geldigheid as ek-figuur-met-insig word aangetas, maar hy word nooit daarvan bewus nie. Hugo hou sy openhartige vertelling vol, sonder om te besef dat hy self die geldigheid van wat hy sê deur sy ironiserende toon aantas.

Hugo is egter vas van plan om Harry te red, en saam vertrek hulle na Lydia se buiteverblyf "Nevermore". Daar bevind hulle hulle in 'n "dry county", waar die Puriteinse boere op Saterdag by die plaaslike kafeetjie coca-cola en limonade drink en in die geheim "moonshine", "een der felste vochten die men zich kan indenken" (144), stook. Harry kom dit ook gou genoeg agter, en spoedig bring hy en Hugo hulle aande om 'n fles moonshine deur en word soggens uit 'n roes wakker.

Die aftakeling van die geldigheid van Hugo se oordeel word op 'n heel subtiele manier uitgebeeld. Hy kom nooit tot 'n sóber besef van sy eie afbraak nie, maar dit gebeur wel onder die invloed van drank. Wanneer hy dus die ironie van sy situasie insien, word sy insig self geïroniseer en nog

verder afgetakel omdat hy net onder die invloed van drank kán sien: "Het bekoorde mij zelfs een moment, in mijn beginnenden roes, de euphorie van de dronkenschap te gebruiken om tegen den drank en zijn gevaren op lyrische en overtuigende wijze uit te varen. Ik was reeds zoo ver dat ik de ironie van dit project kon inzien. Halt, zei ik tot mezelf. Je bent nu de grens van den vijand aan het overstappen. In feite sta je al met twee voeten op zijn grondgebied, want je ironiseert je levenstaak ... Je bent op dit oogenblik geen haar beter dan Harry ..." (149 - 150). As hy nugter is, is hierdie insig egter nie syne nie. Hy het reeds die "vogeltje" van sy gewete nekomgedraai: "... ik maakte mezelf wijs dat onze wijze van leven een bewijs van mannelijkheid was, dat wij het bestaan leidden van ruwe pioniers, en onder het drinken klopte ik Harry vaak beschermend op den schouder als om mijn gezag en kracht eens te meer te bevestigen" (152). Die gebruik van "... maakte mezelf wijs ..." het hier 'n dubbele ironiese funksie. Nie alleenlik takel dit die geldigheid van wat daarop volg af nie, maar dit dien ook daartoe om die leser te verseker dat sy oordeel oor goed en kwaad tóg nog geldig is: drink is nie rëgtig 'n bewys van manlikheid nie, en die leser word deur dié bepaalde woordkeuse gerusgestel. Die ironie werk dus hier ten koste van Hugo wat sy selfinsig verloor het, maar ook die leser word daarby betrek omdat hy dit so aanvaar en nie verder kyk nie.

Die leser se identifikasie met Hugo verminder aansienlik in die loop van die laaste drie hoofstukke, waarin Hugo as verteller minder betroubaar word en die leser se insig in sy situasie sy eie oorskry. Die leser bevind egter nie dat sy identifikasie met Hugo totaal verbreek word nie; daarvoor strook sy eie opvattinge i.v.m. goed en kwaad nog steeds te veel met dié van Hugo. Die geldigheid van Hugo se insig is nog nie volkome afgebreek nie en die leser bly bereid om heelwat daarvan te onderskryf; bv. : "(ik) hield hardnekkig vol dat die lijn tusschen goed en kwaad zeer goed te onderscheiden was. 'Ik heb je goed willen doen', zei ik, 'en heb gefaald. Ik heb dus kwaad gedaan. Niet alleen heb ik het goede dat ik wilde niet gedaan : je afhouden van het drinken; maar ik heb er je ten slotte bij geholpen en ben je slachtoffer

geworden nadat, of omdat ik je weldoener niet meer kon zijn" (160).

Die effek van die laaste hoofstuk is dié van 'n skok wat die groeiende insig in goed en kwaad, waarop die konstruksie van die roman gebaseer is, ineen laat tuimel. In die verloop van die verhaal het die leser gevind dat daar met gebruik van 'n ironiese verteltrant 'n sekere siening van goed en kwaad opgebou is, wat hy as geldige konstruksie binne die verhaalstruktuur aanvaar het. Die verhaal is só gebou dat die leser Hugo se siening i.v.m. goed en kwaad aanvaar en dan, soos in 'n verhaal van 'n enigszins tragiese aard, sien dat Hugo aan sy ideale tekortskiet, maar nogtans aan hulle bly glo. Die leser het telkens in die verbygaan bewus geword van 'n ironiese verteltrant, en hy het dit beskou as 'n interessante verteltegniek wat uitsluitlik of altans veral tot sy vermaak aangewend is. In die laaste hoofstuk egter word hierdie netjiese en selfs "gewone" struktuur vergruis, en die leser besef by dié slag dat ook hy in die totale vernietiging van die geldigheid van die netjiese konstruksie betrokke is.

Hugo vermoor sy alter ego, en in sy interpretasie daarvan lê die finale ironie van die verhaal: "... ik heb toch gedaan wat de goden hun sadistisch voorrecht denken te zijn: ik heb het leven van een man genomen. Ik heb me tevens van de goedheid bevrijd en ik heb den booze vernietigd. ... ik heb een mensch gedood. Er is maar één Hugo Walters meer en hij is een MAN" (171). Met die moord van Harry vernietig Hugo die skeidslyn tussen goed en kwaad, waar hy deurentyd aan bly glo het. Goed en kwaad bestaan nie meer vir hom nie, omdat hy die tradisionele perke oorskry en hulle waardes geïnverteer het: deur 'n moord te pleeg, bevry hy homself van sy drang na die goeie, maar óók van sy verbintenis aan die kwaad (Harry), en die tradisionele waardes word sodoende self ongeldig. "Iedereen haat zichzelf", het Harry kort voor die einde aan Hugo gesê. "Jij bent mijn spiegel en ik ben jouw spiegel. Er komt een moment dat je den spiegel kapot slaat omdat je den tegenvoeter niet meer kunt dulden." (162) Dié uitspraak van Harry kan as 'n voorbeeld van dramatiese ironie beskou word. Harry, as Hugo se spieël, word inderdaad deur hom kapotgeslaan,

maar dit verrig ook n verdere ironiese funksie in die af-takeling van Hugo se illusie i.v.m. goed en kwaad. Wat Hugo uiteindelik doen, is nie soseer n poging om die "spieël" te breek nie, maar om die spieëlbeeld te probeer bykom. Hy wil die Hugo in Harry vernietig en die Harry in homsêlf uitwis. Die spieël-vergelyking het dus n besondere ironiese krag. Hugo meen hy kan homself alleenlik van sy spieëlbeeld bevry deur die spieël te breek. En sodoende bly hy end-uit die slagoffer van die illusie, omdat hy in die waar bly dat hy hom daardeur van die beeld bevry, sonder om te besef dat iemand wat nie in n spieël weerkaats kan word nie, nie meer menslik is nie.

Die opperste ironie lê dus daarin dat Hugo ook nie besef dat sy bevryding van goed en kwaad deur die moord nie van hom n MAN kán maak nie. Deur Harry van sy menswees te beroof, het hy ook sy eie menswees onherroeplik aangetas. Omdat hy die gode beroof het van hulle voorreg om oor die menslike lewe te beskik, het hy op n manier aan hulle gelyk geword, en so n man is n on-mens wat vir homself die aardse bestaan onmoontlik gemaak het. Sy oplossing is volkome onleefbaar. Hy het nie alleenlik sy spieëlbeeld vernietig nie, maar homself ook; en die finale ironie is hierin geleë dat hy dus end-uit die dupe, die slagoffer van sy illusie bly omdat hy nie besef dat n spieëlbeeld eintlik nié vernietig word deur die spieël te breek nie. Hugo Walters blý die "model sucker".

En saam met Hugo tuimel ook die leser se kaartehuis in-
een. Hy het hom met Hugo geïdentifiseer en aan die goedheid geglo. Hy was dus saam met Hugo die dupe van die ironis ágter die verhaal, en die leser se verwarring aan die einde is n bewys van die ontsteltenis wat die vernietiging van sy eie geloof in die tradisionele waardes van goed en kwaad in hom teweegbring.

Anton van Duinkerken ⁶ sê i.v.m. die slot van die verhaal: "Gelyk een zwak gedicht vaak de stijlkenmerken van zijn dichter duidelijker laat aanwijzen dan een gaaf meesterstuk, zo toont de roman Goed en Kwaad door zijn onmogelijk slot het

6. "Marnix Gijsen," Dietsche Warande en Belfort, 1956. bl. 327

duidelijkst de wanhoopsgedaante van de schryver." Dit is wel duidelik dat hy nie rekening gehou het met die ironiese werking van die slot nie, en dat die ironiese stylkenmerke daarvan hom ontgaan het. Sy mening sluit feitlik by Jan Greshoff s'n aan : "De echte tragedie van Hugo Walters spruit niet voort uit het feit dat hij tot moord gedreven wordt, doch uit de schrikwekkende zekerheid dat deze moord, als iedere moord, vergeefs was. Zijn daad is niet goed omdat zij onvermijdelijk was, zij is slecht omdat zij ondoeltreffend was. Zij is geen onaantastbaar einde, dat een nieuw begin mogelijk maakt."⁷ Die slot van Goed en Kwaad bedoél juis om nie onaantasbaar te wees nie, en dit is nòg wanhopig, nòg onbevredigend : die oorweldigende ironie wat beide leser en verhaal in sy relativerende werking betrek, tas ook absolute interpretasies soos bogenoemde aan en beroof ook hulle van hul volstrekke geldigheid.

2

De Kat in den Boom is die volgende "Amerika"-verhaal waarin die "goed en kwaad"-problematiek van sentrale belang is, en dié problematiek is weer ten nouste verbonde aan die ironiese struktuur van die verhaal, soos uit die volgende bespreking sal blyk.

Die ek-figuur stel aan die begin uitdruklik sy dryfveer tot die skryf van die verhaal : "... om mij te bevrijden van mijn schimmen, zal ik trachten hun gestalte te geven, ze de wereld in te zenden opdat ze mij met rust laten en ik samen met Anna weer kan genieten van het goede, vredige leven dat ons hart behoeft." (11)⁸

Daar het dus blykbaar iets gebeur wat sy "goede, vredige leven" versteur het, en hy wil die gebeure nou weer oproep en sodoende besweer. Die verhaal begin met 'n gebeurtenis wat 'n klein opskudding verwek onder die bure wat in die vroeë oggend nog tuis is : "De kat zat in den boom en miaauwde deerlijk.

7. "Het verhalend proza van Marnix Gijsen," Standpunte 1950, bl. 30.

8. Die bladsynommers verwys na die tiende druk, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1966.

Nu en dan trachtte hij, de kop vooruit, naar beneden te klauteren, maar hij gaf zijn plan onmiddellijk op en begon opnieuw al klagend omhoog te kruipen op een der takken, welke een driesprong vormden. De gehele buurt was nu op de been en stelde levendig belang in het geval." (7) Kort daarna telefoneer iemand na die "Maatschappij voor Dierenbescherming die nooit een kat in een boom of in een goot laat zitten" (8), en die reddingswerk word voltrek deur middel van n lang stok met n lus. "Er ging een pijnlijk en angstig geluid op van den beknelden Nino, maar toen hij ten slotte veilig op vaste bodem was beland, steeg er toejuicing en handgeklap op..." En die bure verdwyn, "nu het opwindend schouwspel van de redding van de panische kat gunstig was afgelopen" (9).

Hierdie "gebeurtenis" speel die allerbelangrikste rol in die verhaal en is beslissend vir die ironiese effek daarvan. Dit vorm die motoriese moment : as gevolg van Nino se klim-party ontmoet die verteller en sy vrou die egpaar Novak. Bowendien kan dit ook as simbool van die hele verhaal beskou word. Peter, die verteller, bevind homself voor n probleem wat vir hom haglik lyk, en wat op n "driesprong" of "eternal triangle" berus. Hy kan dit nie sonder hulp oplos nie. Die hulp daag wel op; vir n oomblik verhoog dit sy angs eerder as om dit te verlig, maar alles verloop tog uiteindelik gunstig. Die kat kry sy bakkie lewer; Peter kry sy vrou terug.

Hierdie simboliese voorstelling impliseer onmiddellik ironie. Die redding van n paniekerige kat uit n boom is per slot van sake, objektief gesien, nie n "opwindend schouwspel" nie, maar dit word "simbool" van n hele verhaal en word dus buitengewoon gewigtig. Die houding van die ek-figuur aan die begin is die van iemand wat oor ál die gegewens beskik en hulle nou om n bepaalde rede wil uiteensit, maar hy is van die begin af ook besig om terselfdertyd die geldigheid van sy gegewens deur middel van die uitbeelding van die gebeure aan te tas; veral aangesien hy die nietigheid van die openingsgebeure in so n mate met n meerwaarde laai dat hy selfs die titel van die verhaal daaraan ontleen.

Volgens Hubert Lampo het Gijsen na aanleiding van De Kat in den Boom gesê : "Ik geloof dat ik ditmaal een echte roman heb geschreven." ⁹ Na aanleiding van Gijsen se Zelfportret blyk dit dat n belangrike aspek van sy roman-opvatting Henry James se "character is plot" is. ¹⁰ In De Kat in den Boom kom hierdie idee duidelik tot uiting: "Had ik op dat ogenblik kunnen verhinderen wat verder ging gebeuren? Stellig niet. Want ik was van haat en jaloezie vervuld." (59) Die haat en jaloesie van die verteller veroorsaak dus die verhaal, want dit maak hom onmagtig om die gebeure wat reeds sy loop begin neem het, stop te sit. Die selfironie van die herskeppende verteller tas egter dadelik so n "ernstige" stelling aan : "Ik gedroeg me als een sukkel die onbewust van zijn rol, het lot een handje toesteekt." "Character is plot", inderdaad; maar in n verhaal waar die "character" se belangrikste kenmerk sy ironiserende visie is, word die "plot" ook deel daarvan.

Die wedersydse aftakeling van karakter en storie, deur middel van die ironisering van die gebeure, word besonder duidelik uit die verteller se uitbeelding van sy konfrontasies met Ferenç, die windlawaai wat besig is om sy vrou af te rokkel.

Ferenç stel blykbaar hewig belang in "de grote politieke vraagstukken" (15) van die dag, aangesien dit hom die geleentheid bied om sy opinies te lug. Peter sien dit so : "Vroeger moesten wij verantwoordelijkheid gevoelen voor enkele millioen- en medeburgers, nu behoren we ons te vereenzelvigen met twee milliard mensen, van de Hottentotten tot de Eskimo's en terug" (15). Die verteller weet hoedat sy eie gestalte voor so n flambojante as dié van Ferenç verskrompel : "Ik, Peter van Blaren, die Anna en onze katten wil herbergen, voeden en verwarmen en Novak die zelfs geen Patagoniër te min vindt om er zich over te ontfermen" (31). Hy slaag egter ook heel goed daarin om terselfdertyd deur middel van subtiele woordgebruik Ferenç en sy besorgdheid oor die wêreldtoestande na waarde te skat en bloot te stel.

9. De Volksgazet (Antwerpen), 19 Februarie 1953.

10. Zelfportret, gevleid, natuurlijk, bl. 37.

Ferenç se verleidingspogings word op dieselfde manier ontmasker, al spaar die verteller homself glad nie daarmee nie. Ferenç vertel hoedat hy met groot dapperheid n man moes aanval om sy en Eva se veiligheid te verseker. "Hees vroeg ik : 'Was de man dood?' Had Ferenç toen geantwoord : 'Helaas, ja', of : 'Het kon wel niet anders', dan had ik me teruggetrokken en was alles anders verlopen; maar hij zei nuchter en beheerst: 'Als een pier'" (74). Die antiklimaks wat hierdie plat uitdrukking bring, is genoeg om beide Peter se liggelowigheid en Ferenç se bravade in n ietwat ander lig te stel as wat hy (Ferenç) daarmee bedoel het.

Die verteller besef ook dat die verhouding met Anna nie vir Ferenç veel beteken nie : "Hij dronk scotch en rookte sigaretten en bij wijze van fingerfertigheid was hij bezig mijn vrouw te verleiden" (75). Die hele episode is onbe-nellig, en soos die verhaal herskep word, word die ironi-serende verteller meer en meer daarvan bewus. Maar in hier-die verhaal, anders as in Goed en Kwaad en - soos hierna sal blyk - in Er gebeurt nooit iets, kry die ironie geen kans om verder as n sekere punt te vorder nie. "Heel zijn onderneming met Anna was niets dat een leeg spel, dat wist ik. Anna doorzag dat niet. Ik wèl. En ik wilde er een eind aan maken. Anna is voor mij geen speelgoed, maar de reden van mijn bestaan. Zij is mijn rust, mijn geluk, mijn mooiste bezit" (107 - 108). Sy verhouding met Anna is té kosbaar en mag nie in die ironiese visie betrek word nie. Teen die einde van die verhaal, in die nag ná die konfrontasie tussen Ferenç en Emma, lyk dit vir n oomblik asof hy ook Anna se beeld wil aantast, maar hy weerhou hom daarvan : "Stompzinnig dacht ik aan onze poezen en ik hoorde mezelf zeggen : 'Michelleke, verlaat me niet', want ik had Anna verloren, Anna die ik lief-had, Anna, ach, Anna. Opeens vermande ik me. Hoe kon ik het aandurven haar zoete naam te vermelden in één adem met die van het grijze mormel, die zwerfkat van niemendal" (144). Hy verman homself; Anna moet ongeskonde bly. In hierdie verhaal word die ironiese relativeringsproses nie konsekwant voltrek nie; nie vanweë swakheid of onmag van die

skrywer nie, maar deur 'n doelbewuste wilsbesluit¹¹ van die verteller - wat vir die verhaal self tog nie so 'n gelukkige keuse blyk te wees nie.

Hierdie "ironic block" veroorsaak m.i. dat die slot van die verhaal ietwat onbevredigend is. Volgens Ivo Michiels: "... wel meen ik ook hier diezelfde, o zo handig gecamoufleerde bekommernis te bespeuren om juist die klippen te omzeilen, waar de ware romancier zijn kunnen moet bewijzen."¹² Die leser voel of hy iewers in die steek gelaat is. Die verteller, wat dwarsdeur die verhaal so sorgvuldig die belangrikheid van die gebeure vir die leser gerelativeer het en die swakhede van al die medespelers ironies blootgestel het, sê aan die einde sy ironiese visie heeltemal op. In die laaste bladsye bieg hy alles wat gedurende die afgelope maande in hom omgegaan het, aan sy vrou, en sy verslag hiervan illustreer die opsegging van die ironie. Die bieg is nie heeltemal in ooreenstemming met die verhaal wat tot die leser se beskikking gestel is nie: "Alles zei ik haar ... al mijn berekeningen, mijn ellende, mijn wanhoop. Ik heb mezelf niet gespaard. Ik heb haar zelfs gezegd wat ik vreesde. Ik heb Ferenc niet bezwaard in zoverre het haar betref. Ik heb van Eva geen kwaad woord gezegd" (156). Hy som inderdaad die feitlike gebeure in hierdie verslag op, maar in die verhaal het hy sy eie ellende en wanhoop in so 'n mate geïroniseer dat dit nooit eens duidelik geblyk het presies wát hy gevrees het nie; en hoewel hy in sy verhaal miskien ook nie uitdruklik kwaad gepraat het van Ferenc en Eva nie, het dit tog heel duidelik geblyk wat hy van hulle dink. Hierdie verhaal eindig dus eintlik op 'n punt vroeër as die begin van die verhaal, t.w. met die uitbeelding van die gebeurtenisse soos hulle was vóórdat hy hulle in sy ironiese visie betrek het. Die slot is volkome onironies. "Ik ben een gelukkig man" (158). Dit moet, in die lig van die verhaal wat vooraf gegaan het,

11. Dit is interessant dat die begrip van "self-vermanning" ook in Goed en Kwaad 'n besondere ironiese funksie verrig, maar daar dra dit by tot die aftakeling van die ek, terwyl die ek dit hier gebruik om die ironiese werking stop te sit.

12. "Enkelzijdige Belichting," Het Handelsblad (Antwerpen), 13 Oktober 1953.

as n ietwat onbevredigende slot geld, want die ironiserende verteller wat in die loop van die verhaal die betekenis en belang van homself en die gebeure genadeloos gerelativeer het, is beswaarlik logies daartoe in staat om so n absolute stelling te maak en dít onaangetas te laat.

Die "goed en kwaad"-tema in dié verhaal is dus veel eenvoudiger as in Goed en Kwaad, omdat die verteller nie toelaat dat die begrippe "goed" en "kwaad" deur die ironie gelykgeskakel word nie. n Belangrike aspek van die tematiek van Goed en Kwaad word egter byna woordelik in die verhaal aange-tref. Na aanleiding van die tekening wat Ferenc van die verteller gemaak het, sê hy : "Hij heeft me van mijn persoonlijkheid beroofd"(58), of "... omdat hij mijn persoonlijkheid niet gans en al kon negéren, heeft hij in het portret zijn eigen slap, willoos, zwak en kinderachtig wezen op het mijne geplakt" (57). Die manier waarop Ferenc homself met Peter verenig deur sy eie persoonlikheid op hom af te dwing, is dus enigsins vergelykbaar met Harry se oorneem van Hugo se naam, wat ook deur Hugo as roof-pleeg op sy persoonlikheid ge-interpreteer word. Hierdie tema word in De Kat in den Boom egter nie volgehou nie. Ferenc bly end-uit die "kwade" invloed en word as sodanig vernietig, sodat die "goed" kan triomfeer. Net soos Hugo vir Harry vermoor om homself te bevry van sy invloed, vernietig Peter wel die greep van Ferenc op sy vrou (al sterf Ferenc nié aan die hartaanval, soos Verbeek¹³ beweer nie); maar hier is geen werklike sprake van n verstrengeling van twee persoonlikhede, soos die beskrywing na aanleiding van die tekening te kenne gee nie.

Dit beteken egter geensins dat die siening van "goed" en "kwaad" in hierdie verhaal dié van die ander twee verhale teëspreek nie. De Kat in den Boom vertoon uitdruklike elemente van Goed en Kwaad soos daar reeds aangetoon is, en die situasie van die kinderlose egpaar, veral in die beskrywing van hulle intiem-gelukkige samesyn, sal nou verwant blyk te wees aan die situasie in Er gebeurt nooit iets. Ook die tema "er gebeurt nooit iets" kom uitdruklik in die verhaal

13. Gerard Verbeek, Marnix Gijsen, bl. 38.

na vore : "... uiterlik veranderde er dus niets", sê die verteller na aanleiding van die situasie waarin hy hom bevind terwyl Ferenc Anna se portret skilder, maar sy woorde word dadelik gevolg deur : "maar ik moest mezelf in handen houden. Ik moest fair zijn. Fair zijn betekende neutraal zijn. Neutraal tussen Anna en Ferenc. Wanneer ik deze formule luidop voor mezelf herhaalde, begon ik te lachen ... Moest ik nu woordeloos aan Ferenc doen begripen : Anna zit daar. Servez-vous. Eet haar maar, Spin" (83). Hy is dus al daartoe in staat om te besef dat daar uiterlik niks verander nie, maar dit is nie vir hom persoonlik aanvaarbaar nie. Hy ag Anna veel te kosbaar vir hom om neutraal te kàn bly, en uiteindelik láát hy "iets" gebeur : hy dwing self die uiterlike omstandighede om te verander, omdat neutraliteit nog heeltemal buite sy bereik lê.

Die Goed en Kwaad -elemente word in die verhaal net aangeroer en weer laat val, terwyl dit lyk asof die skrywer in hierdie stadium nog nie bereid is om die man-vrou-verhouding wat hy as "goed" sien, aan die ironie bloot te stel en te relativeer, soos in die volgende verhaal sal gebeur nie. Hy is nog nie gewillig om te aanvaar dat die héle gebeurtenis per slot van rekening tog maar uiters nietig was nie. Hy het hom nog nie met "er gebeurt nooit iets" versoen nie, hoewel die verhaal getoon het dat hy in daardie rigting beweeg.

De Kat in den Boom kan dus in 'n mate as 'n oorgangstadium tussen Goed en Kwaad en Er gebeurt nooit iets beskou word; 'n oorgangstadium waarin die moontlikhede van die Er gebeurt nooit iets -situasie al ondersoek word, terwyl die problematiek van Goed en Kwaad nie meer 'n bevredigende tema vorm nie, aangesien dit reeds "opgelos" of ironies onaantasbaar gemaak is.

3

Die titel van Er gebeurt nooit iets het 'n soortgelyke ironiserende funksie as dié van De Kat in den Boom, waar die titel ook die "gebeure" in die verhaal opsom en die

geringheid daarvan weergee, maar dáár word ten minste nog erken dat "iets" plaasgevind het, al was dit maar dat 'n kat in 'n boom geklim het. In Er gebeurt nooit iets reik die ironiese werking van die titel verder.

Raymond Brulez sê in verband hiermee : "De titel van Gijssens tiende roman Er gebeurt nooit iets dient opgevat te word as 'antiphrase' - zodus as stijlfiguur waarbij het ironisch gebruik van een uitdrukking presies het tegengestelde bedoelt van de letterlijke betekenis van het woord. Er gebeurt inderdaad in dit verhaal wêl degelyk 'iets'!"¹⁴ M.i. is dit 'n aller oppervlakkige en heel misleidende siening van die ironiese werking van hierdie titel, juis omdat dit i.v.m. so 'n verregaande stelling soos "er gebeurt nooit iets" na die vanselfsprekende interpretasie lyk. 'n Oppervlakkige analise van die verhaal sou Brulez se teorie ondersteun - 'n taamlik perverse moord "gebeur" immers -, maar by 'n nadere ondersoek blyk dit dat daar in hierdie verhaal 'n veel dieperliggende ironiese struktuur aanwesig is, wat die ironiese kwaliteit van die titel heelwat kompleks maak en by uitstek die "na twee kante kyk"-kenmerk van die ironiese stelling illustreer. Met ander woorde : dit sal blyk dat daar inderdaad niks gebeur nie, al gebeur ook wát !

Die verhaal begin met die bekendstelling van ou meneer Anthony Lusch, die stoker in die woonstelgebou waar die verteller met sy mooi, jong vrou Elza woon. Die verhouding tussen Elza en Lusch trek onmiddellik die aandag : "Wanneer Elza in de hete zomermaanden een short droeg, of een kort jurkje dat haar schoulders bloot liet, had hij altijd, knipogend na mij, een compliment klaar dat Elza aanvaardde met overdreven en ietwat ironische hartelijkheid, met die ge-vleide dankbaarheid welke een jonge vrouw aan den dag legt voor de hulde van een man die voor niets meer in aanmerking komt dan onschuldige galanterie." (8)¹⁵ Elza is dus 'n tipiese vrou wat die hoflike aandag van die teenoorgestelde geslag geniet en waardeer, al kom dit ook van 'n sewentigjarige

14. Het Laatste Nieuws, 2 Mei 1956.

15. Die bladsynommers verwys na die vyfde druk, Nijgh en Van Ditmar, 's-Gravenhage-Rotterdam, s.d.

fornuisstoker.

Dit word ook gou duidelik dat die probleem van goed en kwaad in hierdie verhaal ondersoek word na aanleiding van die man-vrou-verhouding; d.w.s. die probleem van goed en kwaad kry in dié verhaal gestalte in die verhoudings tussen die mans en die vroue wat aan die leser bekendgestel word. Van aanvang af word benadruk dat Lusch n "goeie" invloed uitoefen op die verhouding tussen Elza en die verteller : "Elza vergeleek dan telkens meneer Lusch by de deus ex machina die plotseling alles komt regelen met een toverformule zonder zich iets aan te trekken van de redenen die ons tot onenigheid hadden verleid" (11). Die verteller self is egter nie heeltemal so ten gunste van die ou man as sy vrou nie : "Hoe kon Elza zich amuseren met het gebazel van die Joego-Slavische ignoramus wiens enige bestaansreden leek te zijn het stoken van vier fornuizen ..." (13). Hier is geensins sprake van die tradisionele "jaloerse eggenoot" nie, al is dit n duidelike teken van die antipatie wat daar tussen lede van dieselfde geslag bestaan wanneer een n neiging toon om op die ander se terrein inbreuk te maak - selfs simbolies, soos hier die geval is.

Die verteller gaan op reis, en een aand doen hy met opset nie navraag na die ou man nie. Elza lig hom egter "vrijwillig" in : "... dat zij tot de ontdekking was gekomen dat mijnheer Lusch een echte oude Don Juan was en dat ik hem grovelijk onderschatte. Vanaf die dag vroeg ik elke avond ironisch hoe de Casanova van Denisstreet het maakte" (13). Tot op hierdie oomblik was dit nie besonder opmerklik dat die woord "ironisch(e)" binne die eerste sewe bladsye reeds tweemaal verskyn het nie (vgl. ook bl. 8), en tog is dit belangrik, aangesien dit die leser se aandag behoort te verskerp, hom op sy hoede moet plaas vir die aanwesigheid van ironie. In albei gevalle dui die woord "ironisch" op n heel eenvoudige vorm van verbale ironie wat uit die woordkonteks self sonder meer duidelik word. Op bl. 8 aanvaar Elza die ou man se komplimente met n ironiese hartlikheid, omdat hy in haar oë

fisies nie meer in staat is om die man-vrou-spel verder te speel nie. Op bl. 13 gebruik die verteller die woord om dieselfde rede : Lusch kan nie meer ernstig as n Casanova beskou word nie. Die aandagtige leser behoort egter in hierdie stadium reeds te beseef dat die kwessie nie so eenvoudig is nie. Net soos in die geval van verbale ironie, dui die uitdruklike vermelding van die woord "ironie" allig ook die aanwesigheid daarvan as struktuurmiddel aan. En hier blyk dit inderdaad die geval te wees. In die loop van die verhaal word die twee bogenoemde stellings sêlf ironies aangesas. Anthony blyk inderdaad n Casanova te wees en in staat om n vrou met meer as komplimente te roer! Twee stellings wat skynbaar bloot uitdruklik met die woord "ironie" hul bepaalde toonaard gekwalifiseer het, blyk later ook self deur die ironie gestruktureer te wees, m.a.w. : die woord "ironie" word nie slegs gebruik om sy onmiddellike omgewing te kleur nie, maar ook om die aard self van die stelling se konstruksie aan te dui. Gijsen gaan dwarsdeur die verhaal op dié manier te werk, en dit sal weldra duidelik word dat die hele verhaal op so n wyse deur die ironie gekonstrueer is dat dit n dieper dimensie van die skynbaar-eenvoudige verhaal blootlê.

Na aanleiding van Er gebeurt nooit iets het Gijsen self gesê, hy het vasgestel dat "het huisliik drama zijn diepe oorsprong heeft in het feit dat we moeten leven in contact met onze medemenses. Daar moeten we ons nu eenmaal bij neerleggen. Het is stellig nooit een bed van rozen : voor de schrijver is het meestal de met nagelen bezette plank van de fakir. Er gebeurt nooit iets zou dus even goed kunnen heten: Kleine handleiding voor de Adspirant Fakir." ¹⁶ Daarmee kommentarieer Gijsen die opset en bou van sy verhaal besonder duidelik. Die huislike drama in die verhaal ontstaan deur die feit dat Elza en die verteller nie sonder Anthony kán leef nie - hulle het verwarming nodig; en selfs indien hulle nie in daardie bepaalde woonstel gewoon het nie, sou hulle nog nie totaal onafhanklik kon geleef het nie : "Waarom hadden we geen flat gehuurd op een tiende verdieping? Daar heb je

16. "Schrijvers over zichzelf," De Haagse Post, 28 November 1956.

echter weer liftmannen die je inlichten over hun kwalen en beslommeringen" (18). Die mens moet dus met sy medemens saamleef, al is dit vir hom geen rosebed nie. Vir die skrywer is dit selfs 'n "spykerbed", en hierdie verhaal beskou die skrywer as 'n "handleiding", 'n illustrasie van hoe 'n skrywer so 'n "spykerbed" kan hanteer om dit leefbaar te maak.

Gijsen beheers sy "lewenspykers" met ironie, en dit is met behulp van die ironie in hierdie verhaal dat die pynlike konflik van leef-met-die-medemens wel nie opgelos word nie, maar ten minste hanteerbaar word; die fakir lê immers op sy spykerbed, dit word nie van hom weggeneem nie. Vanweë die "ernstige" doel waarmee die ironie in die verhaal aangewend word, is dit dus dikwels veel minder speels, en voorbeelde van uitdruklik-verbale ironie is taamlik skaars. Die leser word onmiddellik deur die titel en deur die gebruik van die woord "ironie" gewaarsku dat hy op sy hoede moet wees, maar hy word nie sonder meer bevredig nie. In die eerste drie hoofstukke word daar egter 'n paar voorbeelde aangetref van wat later "dramatiese ironie" blyk te wees.

Die oggend na John se terugkeer van sy sakereis, dink hy tydens 'n vroeë wandeling aan sy vrou en dat sy eenmaal na aanleiding van 'n verhaaltjie erken het: "In elke vrou leeft tenslotte toch een mogelijke hoer" (25). Hierdie uitspraak van Elza is van die grootste belang in die verhaal, aangesien dit die eerste aanduiding is van wat uiteindelik die "dieper betekenis" van die verhaal sal blyk te wees. Dit is ook ironies omdat haar uitspraak nie alléénlik "geen ander betekenis kon hebben dan die van een algemene, wijze psychologische opmerking, tenslotte een bekentenis van een schamelheid, wankelmoed en onderdanigheid aan stoffelijke dingen" wat eie aan die vrou is, soos John dit interpreteer nie. In die lig van die verdere verhaal word die waarheid van Elza se stelling inderdaad uitgebeeld, maar daarbenewens word die werking van die dramatiese ironie teen háár gerig omdat juis sy, wat wéét dat daar in elke vrou 'n hoer skuil, sonder om dit te besef in staat is om presies net soos Angela (in Elza se oë 'n veragtelike verteenwoordigster van haar geslag) op te tree.

Aan die einde van die tweede hoofstuk weet die leser dat Anthony hopeloos verlief is op Angela, die plomp vyf-en-vyftigjarige weduwee, wat uit suiwer goedswilligheid die lewe vir hom vergal, en dat sy n nuwe set uitgedink het om haar mag oor hom te bevestig. Sy eis dat Anthony sy basterhondjie Ruig van kant laat maak omdat dié vir haar n doring in die vlees is. Elza vertel die verhaal aan haar man terwyl hulle aan tafel sit, en sy reaksie is : "Wie gaat hij na de morgue zenden? Ruig of Angela?" Elza antwoord : "Dat weet ik niet met zekerheid" (45). Hierdie vraag en antwoord werk ook op n dramaties-ironiese wyse. Die verteller en sy vrou is seker nie besig om die moontlikhede van n werklike moord te oorweeg nie; hulle beklemtoon eerder die erns van die saak met wat hulle as n tikkie somber ironie beskou. Dit blyk egter inderdaad ironies te gewees het - nie net verbaal-ironies nie, maar ook ironies op n intens-dramatiese wyse wanneer die leser besef dat Anthony nie alleen Ruig nie, maar potensieel óók Angela reeds na die dodehuis gestuur het! Die werking hiervan word verder versterk deur die verteller se gesprek met Dierenfeld, die swaarmoedige winkelier uit die buurt : "'Ik,' zei hij 'ik zou dat wijf vermoord hebben, veel liever dan die hond.' Wij filosofeerden over het feit dat je een feeks zoals Angela niet zomaar naar de morgue kon zenden en Dierenfeld vond dat jammer" (47). In hierdie stadium is dit ook moontlik om te begin wonder of die name "Lusch" en "Angela" self nie met n subtiel-ironiese bedoeling gekies is nie. "Angela" is klaarblyklik alles behalwe engelagtig - sy vertel later dat sy selfs n hoerewaardin was -, en Anthony Lusch word uitdruklik die "speelbal van zijn wanstaltige lust" (47) genoem.

Dit word gou duidelik dat daar heelwat "kwaad" steek in die Anthony-Angela-verhouding. Angela is daarop uit om Anthony vir haar eie doeleindes te gebruik, en Anthony is die slagoffer van n passie wat op sy ouderdom nie meer as betaamlik of "goed" beskou word nie, en wat hom so ver gebring het dat hy "zijn hond verraden had onderwille van het boze wijf Angela." Die verhouding tussen John, die verteller, en Elza is daarenteen, ten spyte van hulle huislike rusies en onenigheid, "goed" - die passasies waarin die verteller met vertedering praat van sy vrou en van hulle samesyn, is van die

ontroerendste in die hele Gijsen-oeuvre.

In die verloop van die eerste derde van die verhaal word daar dus n "goed" en n "kwaad" in terme van die man-vrou-verhouding uitgebeeld. Dit word sonder veel verbale ironie gedoen, maar die leser is tog bewus daarvan dat daar moontlik n verdere ironiese dimensie aanwesig is.

Die eerste sweem van n komplikasie in die Elza-John-verhouding word aangetref op n aand dat hulle rustig voor die kaggelvuur sit en die dood van Ruig bespreek. "In haar mond groeide die sal van een Anthony tot een soort mystieke heldenfiguur. Het klonk of hij de kwalen der mensheid op zich had geladen en voor ons aller boosheid boette. Engelblank rees hij op uit haar bewoordingen, terwijl Angela uit contrast pikzwart of duivelsrood werd" (52). Elza staan dus agter Anthony "omdat zij in hem de mannelijke liefde geïdealiseerd vindt", ¹⁷ terwyl John voel "Anthony was een oude snoeper die zich misères op de hals haalde" (53), en dus nie sonder meér met hom simpatiseer nie. John kies egter hierdie moment uit om Elza te vra na n ou voorval tussen hulle. Kort voor hul huwelik het sy hom gedwing om n belangrike sakereis uit te stel sonder dat sy n grondige rede verstrek het, en hy vra nou na die werklike rede. Tot sy verbasing lag sy en sê doodkalm: "Dat ze die week enkel uitstel had geëist om te zien of ik haar werkelijk liefhad, of ik iets kon opofferen voor haar" (56). John besef dat sy hom dus op die proef wou stel, uiting wou gee aan n magsgevoel oor hom en daarmee "haar gereenschap met al wat niet mannelijk is, haar solidariteit met de eeuwenoude, donkere samenzwering van de vrouw tegen de man" (58) beklemtoon het. Toe hy haar daardie nag soen voor hulle gaan slaap, sê hy: "Goenacht Angela". Elza is dus, ironies genoeg, ook daartoe in staat om op presies dieselfde wyse teenoor háár man op te tree as wat Angela teenoor Anthony doen.

John ken Angela egter nog nie self nie. "Wat Dierenfeld

17. Ivo Michiels, "Koorddanses op de liefde," Het Handelsblad (Antwerpen), 10 April 1956.

en Elza over Angela dachten wist ik al te wel : zij was het uitschot der vrouwen. Maar ik zelf had Elza 'Angela' genoemd uit wraak voor een heel oude coquetterie. Waarom zou ik Angela geen kans geven zich te verdedigen?" (59) Hy loop haar toevallig raak in n kafee op n aand dat Elza met n vriendin na n filmvertoning is. Hy probeer n plan beraam om as openingsgambiet aan haar te vra of sy van honde hou, maar die set misluk toe sy hóm eerste aanspreek. Na haar maal vlot die gesprek goed en Angela besef blykbaar dat sy in John n moontlike bondgenoot het. Die verteller beeld hierdie scène met n groot mate van ironie uit. Hy voel dat Angela ten spyte van haar ouderdom n sekere vroulike mag oor hom uit-oefen, en as gevolg van hierdie vernedering is sy "inventaris" van die situasie en van "deze Messalina van het Chelsea-district" net so genadeloos as die een wat sy van sy voorkoms maak. Hy onthou bv. dat Elza eenkeer oor Anthony opgemerk het "dat hij, deze ruwe Joego-Slaaf uit een bergdorp, een soort dichter was", omdat hy aan haar gesê het : "Als ik in de morgen mijn Angela heb gezien en gesproken, dan is het de hele dag mooi weer." En hy besluit : "Nu had ik dus de kans de persoonlike dageraad van onze fornuisstcker naar hartelust te bekijken" (64). Deur die woord "dageraad" heg die verteller aan die oorspronklike figuurlike bedoeling n letterlike interpretasie, en so slaag hy daarin om beide Anthony se passie en Angela se voorkoms heel subtiel aan te tas.

Kort hierna blyk dit dat Angela weer n nuwe beproewing vir haar minnaar uitgedink het. Sy begeer n televisie-toestel, al besef sy dat dit ver buite Anthony se vermoë lê. John se reaksie hierop is, volgens Ivo Michiels, dat hy "het hoogst onredelik, ja gevaarlijk vindt dat de vrouw de liefde van de man op de proef stelt door offers te eisen. Omdat het de weg is waarop de liefde gemakkelijk omslaat in haat. Hier-tegen verdedigt Elza zich door te verwijzen naar de edeldames uit de middeleeuwen die voor hun ridders niet minder veeleisend waren." ¹⁸ Sy begryp Angela goed genoeg om te weet dat die televisietoestel alleen n simbool is van sy liefde en van haar mag oor hom, en in haar oë was die middeleeuse here "enkel dom

om zich te lenen tot dergelijke extravagante eisen." Haar bedekte simpatie met Angela kan dus geld as besonder ironies ten koste van haar (of van die vrou in die algemeen), juis omdat haar uitdruklike simpatie by Anthony lê : hy bring immers op sy manier ook aan haar hulde en ook sien sy in hom "die man" - sy, "Elza, die Angela beskouwt als het uitschiet der aarde en blindelings voor Anthony partij kiest omdat hij haar regelmatig verschaalde complimentjes maakt, en, diep in de zestig, een asbak kan optillen, die mij, diep in de dertig, zwaarder lijkt dan een ton" (79).

Op 'n bepaalde oomblik maak die verteller 'n bewering i.v.m. die verhaalkuns wat ook 'n besondere betekenis het vir die struktuur van hierdie verhaal : "Men kan een heel dik boek lezen vol avonturen en wonderlijke gebeurtenissen. Het verstrooit en houdt je bezig. Maar als het uit is, heb je het gevoel dat je in de plaats van een degelijk maal, niets gegeten hebt dan apenoetjes en frites aan een bar. Geen voedsel. Ik lees liever een boek waarin één volzin de hele bedoeling van de schrijver zegt. Op die volzin wacht ik. Ontdek hem dan is mijn tijd niet verloren" (93). M.i. hét hierdie verhaal ook so 'n volzin, en dit hou nou verband met die ironiese struktuur van die verhaal : "Geleerden schrijven dikke boeken over de psychologie der abnormalen. Ze hebben gelijk. Want de abnormale in ons is niet anders dan een uiterste doorzetting van wat in ons latent, dus normaal is" (81; my onderstreping). Daar is reeds aangetoon hoedat daar in Elza, die normale, 'n latente Angela skuil en hoedat dit haar "normaliteit" ironies relativeer. Hierdie idee van die latente abnormaliteit in elke normale handeling is van die grootste belang in die tweede helfte van die verhaal, waarin die ironiese én onironiese waarheid "er gebeurt nooit iets" geïllustreer sal word. Dit wat gebeur, is "een uiterste doorzetting van wat in ons latent is", en die leser, of die aspirant-fakir, sal besef presies hoe dun die lyn tussen goed en kwaad, tussen die normale en die abnormale is - indien daar hoegenaamd so 'n lyn getrek kan word.

Na 'n yslike rusie met Elza oor 'r kleinigheid, vlug die verteller een aand na die Holland Bar, waar niemand hom ken

nie, maar Angela "scheen ook in dit lokaal een habituée te zijn" (86). Hulle raak weer in n gesprek verwickel, waarvan die verteller ten koste van hulle albei verslag doen: "De mollige arm van Angela lag om mijn schouder en zij informeerde naar mijn beeldige, lieve, tedere vrouw. Juist op dat moment was ik tot de conclusie gekomen dat Elza een veel-eisend, egoïstisch, inhalerig schepsel van het vrouwelijk geslacht was dat ik in lengte van jaren naast mij zou moeten dulden. Getrouw aan de geplogenheid zei ik dat Elza het best stelde!" (88) Die verteller is ook in hierdie verhaal n swak ek-figuur, tipies by Gijsen, en soos gewoonlik weet hy dit maar al te goed. Die ironie waarmee hy vir Angela uitbeeld, werk dus deurgaans ook ten koste van homself, omdat hy nooit vergeet dat hy in die donker kroeg eintlik a.g.v. sy eie swakheid in haar kloue beland het nie. "Die avond lag ik wijd open, als een huis zonder slot, een vesting zonder bewakers. Iedere vrouw kan dit aanvoelen en ...(Angela besefte) heel goed dat ik een weerloze prooi was" (87).

Angela se ongure lewensgeskiedenis word op n genadelose wyse weergegee. As kind was sy "naar al de voorschriften der feuilleton-literatuur op haar zestiende jaar door haar patroon verkracht geworden, en dan nog op een overloop. Daarna, zei ze, abortus ; want blijkbaar is verkrachting de enige zekere manier in dit land om een kind te krijgen" (94; my onderstreping). Veral d.m.v. die oordrywing in "en dan nog.." en die verregeande konklusie wat met "... want blijkbaar ..." bereik word, word hierdie passasie n voorbeeld van uitstekende verbale ironie wat nogmaals daartoe bydra om die leser se aandag op die moontlike aanwesigheid van verdere ironie te vestig. Dit blyk ook dat sy as bordeelhoudster n fortuintjie versamel het - sy dra ter illustrasie daarvan n egte pèrelsnoer. "Ik was nu geheel in opstand en zei ironisch : 'met hard werken verdiend, zeker?' - 'Neen, het werk was voor de meisjes', zei ze. 'Het sparen was voor mij'" (99). John se uitdruklike poging om ironies te wees, maar wat heeltemal letterlik deur Angela geïnterpreteer en beantwoord en dus vernietig word, verhoog die ironie van die hele situasie ten koste van Angela. Elke persoon wat nie n bepaalde ironiese stelling of vraag snap nie, word n slagoffer, nie alleenlik van die ironis wat die

stelling gemaak of die vraag gestel het nie, maar ook van n moontlike gehoor wat die standpunt van die ironis op daardie oomblik verstaan. Angela verkeer hier in die posisie van die slagoffer, maar John self bly ook nie onaangetas nie, omdat hy weer nie beseft het dat die vraag wat hy as ironies beskou het, inderdaad nie noodwendig ironies wás nie! Die werk van n hoeremadam is immers om ander te laat werk en om geld te spaar, en hy was te onskuldig om dit te weet! Op die manier word John dus ook self afgetakel in sy poging tot ironie.

Die konfrontasie tussen John en Elza ná die episode in die Holland Bar dra die grootste gewig vir die sin van die verhaal, wat John as volg opsom: "Naar mijn oordeel gebeurt er absoluut niets in de wereld. De meeste mensen leven - zoals een beroemd moralist heeft gezegd - een bestaan van berustende wanhoop. Opwinding, te wijten aan toevalligheden, een hete dag, een drankje te veel, weet ik wat, leidt soms tot een plotse ontlading en dan gebeurt er wéér niets. Er zijn toestanden die langzamerhand verschuiven, er is een atmosfeer, maar er is geen plotseling drama, en komt het toch, dan is het enkel een onvermijdelijke conclusie. Een vrucht die valt" (110).

John kom laat die aand terug na Elza, met wie hy rusie gemaak het. Hy het sekerlik n drankie te veel agter die blad. Sy wag hom in met n pose wat daarop gemik is om hom te irriteer: n "zorgvuldig bestudeerde mise-en-scène, waarin ze er haast natuurlik uitzag, als de ideale huisvrouw die waakt totdat haar man zijn nachtelijke intrede doet, al is het twee uur in de morgen." Sy dra n bril waarvan hy niks hou nie. "Uit de positie van de bril kon ik opmaken dat ze zich geheel onafhankelik van mij voelde ...", en n soortgelyke houding van vroulike onafhankelikheid sal stellig n rol speel in die finale konfrontasie tussen Lusch en Angela. Dit is dus onvermydelik dat daar n min of meer driftige konfrontasie tussen Elza en John plaasvind. Tipies-vroulik soek Elza daarna, nie alleenlik deur haar bril en haar houding nie, maar ook deurdat sy weer n boek begin lees het "waarvoor ik een vinnige antipathie voel." Hy reageer dus met "geweld": "Dat ze die nacht voor de zoveelste maal het eerste deel van dat boek was begonnen

te lezen stond gelijk met een oorlogsverklaring. Ik begreep het dadelijk en in mijn lichtelijk benevelde toestand reageerde ik brutaal en onheus. Ik nam het boek uit haar handen, wierp het ergens in een hoek ...", en net voor hy die lig afskakel "merkte ik, dat die hatelike bril door mijn onhandig gebaar van haar neus was gegleden ..." (102) Daar "gebeur" dus nie veel nie. Om n boek rond te smyt is heelwat anders as om n moord te pleeg. Of is dit? n "Plotselinge ontlading", hoe gering ookal, hét plaasgevind, en dit was duidelik n "onvermijdelijke conclusie" van wat vooraf gebeur het. M.i. sal, ironies genoeg, blyk dat die toneel wat hier tussen Elza en John afgespeel het, n gebeurtenis van dieselfde aard was as die moord wat Anthony op Angela sal pleeg.

Kort na die voorval kom Lusch na die verteller en vra hom of hy nie die tweehonderd dollar wat hy nodig het om die begeerde televisie-toestel vir Angela te koop, van hom kan leen nie. Hy stem in, al besef hy dat hy daardeur onherroeplik betrokke raak in die lewe van n medemens. "Dat ik op dat moment in het leven van Anthony Lusch definitief ging ingrijpen, was duidelik te voel" (113). Die leser besef dat dit dié moment van die verhaal vorm. As gevolg van die lening van twee honderd dollar, móét daar "iets gebeur". "Er zijn bij oervolken honderden geheime incantaties om dreigende rampen te bezweren. Wij zijn, naar het schijnt beschaafd: wij gebruiken geen filters met gal van paarden en urine van kalveren. Wij gebruiken ironie, literaire citaten, de magie van een gedicht, de parodie" (118 - 119).

Urbain van de Voorde maak na aanleiding van hierdie verhaal beswaar teen die skrywer wat "zijn kulturele baggage op ieder bladzijde van zijn verhaal uitstort"¹⁹ maar m.i. is dit in hiérdie verhaal verantwoord. Die literêre sitate en dies meer is nie bloot "min of meer ironisch bedoeld" maar "opvallend van het goede een beetje te veel" soos Van de Voorde meen nie, maar n integrale deel van die ironiese struktuur, wat daarop gemik is om die dreigende rampe van menswees, die hantering van die spykerbed van die fakir, te besweer en leef-

19. De Standaard, 31 Maart 1956.

baar te maak. Die klassieke sitate vervul nie bloot 'n lokale, verbaal-ironiserende funksie nie, maar is deel van die beswering self. John noem Angela 'n "Messalina" (90) of 'n "Ierse Lorelei" (117), omdat hierdie vroue reeds deur die geskiedenis onskadelik gemaak is en hy daarmee 'n moontlike kwade invloed van Angela probeer afweer. Hy noem Anthony en Angela "onze locale en overjaarse Philemon en Baucis van Chelsea" (125), nie omdat hulle twee in harmonie saamleef soos die klassieke Griekse paar nie, maar omdat dit moontlik 'n ramp sou afweer indien dit die geval was. Die ironie spruit dus nie alleenlik uit die verbale gepastheid of inkongruïteit van die klassieke verwysings nie; maar deur die feit dat die verteller hierdie sitate nodig het om sy situasie leefbaar te maak, word selfs sy klassieke kennis geïroniseer. In hierdie verhaal is Gijsen dus nie bloot met sy "kulturele baggage" aan die spog nie, maar hy is ook besig om sy verteller daardeur ironies af te takel : want daardeur stel hy hom bloot as iemand wat te swak is om die lewe daarsonder baas te raak. Elza en Johan móét voortdurend Jean Rictus siteer om hulleself daarvan te oortuig dat hulle mekaar liefhet, dat rusienaak tydmors is: "Het was voldoende dat ik zei : 'On perd son temps' als we te bed gingen, om Elza zich naar mij toe te laten keren, haar hand op mijn borst leggen en verder gaan : 'à s'engueuler'" (118) Juis omdat dit 'n spel is wat hulle gereeld moet speel, word hulle verhouding ook sodanig geïroniseer dat die leser nooit die intense feilbaarheid daarvan uit die oog verloor nie.

Die verteller voer nog eenmaal voor haar dood 'n gesprek met Angela. Dit vind tydens 'n New Yorkse hittegolf plaas, en die leser beseft dat ook dit tot die naderende, dreigende klimaks sal bydra, aangesien hy reeds gewaarsku is : "Opwinding, te wijten aan toevalligheden, een hete dag . . . , leidt soms tot een plotselinge ontlading . . ." Gedurende hierdie gesprek voel die verteller "op dat moment geheel solidair met Anthony" (134). Soos Elza in haar (onbewuste) solidariteit met Angela as "tipies vroulik" uitgebeeld is, is John die tipiese man wat, ten spyte van die feit dat (of omdat?) hy ook voor die vrou geswig het, die mede-slagoffer verdedig. Angela weier egter om haar "boos spel" met Anthony prys te gee, en John spreek

n dramaties-ironiese doodvonnis oor haar uit : "'Voor mijn part,' zei ik traag, terwijl ik de trap opging, 'kun je verrekken'" (135). Daar is dus geen verskil tussen sy impuls en dié van Anthony nie!

Anthony vermoor die volgende dag vir Angela met n "ice-pick". (Let op die ironie in die gebruik van die instrument waarmee daar ys gebreek word!). Die enigste aanleiding daartoe wat sy hom gegee het, was dat sy aan hom gesê het: "Je bent oud en lelijk en arm" (137); maar toe sy dieselfde oordeel oor Anthony voor John gevel het, het ook hy haar dood gewens! Die slaapkamerscène tussen John en Elza toe hy haar boek neergegooi en haar bril afgestamp het, en die moord-"scène" tussen Lusch en Angela verskil alleen hierin, dat die omstandighede in die twee gevalle effens anders was. En die verskil in die omstandighede vind sy oorsaak ironies genoeg, in die feit dat die Demeterse Angela in haar verhouding met Lusch n "onvroulike" rol speel! "'Ze zijn alleen solidair tegen het mannelijk geslacht, niet tegen één man" (66; my onderstreping), sê die verteller op n sekere oomblik van "die vrou", en dit is in dié opsig dat Angela haar fatale fout begaan het. Sy wou Lusch as die verteenwoordiger van die héle manlike geslag straf en die geweld wat haar as gevolg daarvan tref, is soveel hewiger as dié wat Elza te beurt val, slegs omdat Elza, tipies vroulik, nié haar solidariteit teen die héle manlike geslag verwar met haar solidariteit met die één man in haar lewe nie. In die krisismoment gee Elza, anders as Angela, haar eie houding prys. Elza se uiteindelijke versoening met haar man is ook hieraan te danke. Na die moord op Angela sien Elza in haar n klassieke, romantiese vrouefiguur, wat "aan een tragisch einde was gekomen door de schuld van de man" (144). Nadat John die hele verhaal aan haar vertel het, gee sy weer haar standpunt prys, m.a.w. sy maak nie dieselfde fout as Angela nie. Sy skaar haar by haar een man, en verseg om van hom n simbool van die manlike geslag te maak en hom derhalwe vir die dood van Angela te laat boet.

Ivo Michiels sê dat die Lusch-Angela-verhaal n anekdote is wat "echter in feite niets anders is dan de vergrote

projectie van een tweede verhaal waarin 'iets gebeurt', maar waaraan de roman in feite zijn diepere betekenis ontleent."²⁰ Dit is inderdaad die geval, en die "diepere betekenis" van die roman is n ironiese illustrasie van die wyse waarop die "niets" en die "iets" wat wel gebeur, in der waarheid so nou aan mekaar verbonde is dat hulle eintlik nie van mekaar geskei kan word nie. Hierdie roman kan dus beskou word as n uitstekende voorbeeld van die radikaal relativerende werking van ironie : dit tas alles waarmee dit in aanraking kom in so n mate aan dat dit uiteindelik nie meer moontlik is om vas te stel wáár die ironie begin en wáár dit ophou nie. Die finale kommentaar wat op dié roman gemaak kán word, bly steeds : "er gebeurt nooit iets"; sonder om uit die oog te verloor dat die "diepste" ironie van die titel juis lê in die gevolgtrekking dat dit in terme van hierdie verhaal ook onironies geïnterpreteer kán word.

4

Na aanleiding van enkele verhale in De Diaspora is dit moontlik om n paar slotopmerkings te maak oor die probleem van goed en kwaad soos dit in Gijsen se werk, en veral in sy "Amerikaanse" verhale, te voorskyn kom.

Verwarde biecht in de Holland Bar is volgens Pierre Dubois "de zelfanalise van een man, die geschokt door het sadisme van de Portoricaanse nozems in New York en dat van de bewakers in Buchenwald, al pratend en drinkend tot de ontdekking komt van de aanwezigheid van sporen van sadisme in zijn eigen binnenste : de verwardheid der gevoelens is hier op een heel fijnzinnige manier verweven met de verwardheid van het verhaal".²¹ Ten spyte van die ironiese subtitel "where jolly fellows congregate" is daar nie veel sprake van uitdruklike ironie in dié verhaal nie, hoewel daar n spanning geskep word tussen die verwardheid van die ek-figuur se gemoedstoestand en die uiterste sin waaraan hy uiting gee. Die byna totale relatiwiteit van goed en kwaad, wat aan die einde van Er gebeurt nooit iets

20. "Koorddanses op de liefde," Het Handelsblad (Antwerpen), 10 April 1956.

21. Het Boek van Nu, September 1961.

bevestig is, is die tema van die verhaal. Die ek-figuur besef in een nag dat haat nie veel verskil van aweregse liefde nie, en dat hy, ten spyte van sy afsku vir geweld, self daartoe in staat is om n medemens tot die einde toe te folter en te verneder. Hy druk hierdie besef uit met n skrynende woede wat byna nie meer "ironie" genoem kan word nie : "Ik heb er werkelyk over nagedacht of ik Ramón Hernandez niet zou doden. Ik zat op de trap, zoals God de Vader op Zijn troon, die zegt wie vandaag zal sterven en wie een idiote honderd jaar zal worden met een speech van de burgemeester en met een bloemenhulde van de bureu" (145).²²

n Ewewig, n berustende ironiese besef van die relatiwiteit van alle dinge, vorm die slot van die verhaal, wat inderdaad vir die verteller bevrydend werk, soos die biege. Die psigiater wat hom van sy komplekse wou genees, het oorbodig geword, omdat hy self tot die dieptes van sy wese deurgedring het en sy ewewig behou het. "Ik ga nu naar de 19de straat en ik zal, zoals elke dag, de zwerfkatten van Hilda voeden, ... Méér kan ik niet doen. Het is weinig, ik weet het, maar we kunnen weinig doen in deze wereld, tenminste wat het goede betreft. In het boze zijn we onbegrensd, onbeperkt. Dat heb ik verleden nacht aan den lijve gevoeld. Dr. Vogelbein kan mij niets meer leren" (149). Die ironie lê daarin dat die goed waartoe ons in staat is, so gering is, maar dat selfs uit die onbegrensdheid van die kwaad die bietjie goed kan kom om die twee in ewewig te hou.

Ook in Kaddisj voor Sam Cohn kom goed en kwaad gereeld ter sprake, en vanweë die weemoedig-ironiese hantering daarvan is dit gepas om hierdie hoofstuk met n bespreking van dié verhaal te besluit.

Sam Cohn is n ou man wat nooit meer uitgaan nie, maar ter wille van die ek-figuur se vrou, vir wie hy n besondere geneentheid koester, willig hy in om na die inwydingspartytjie in hulle nuwe huis te kom. Die ironiserende ek rig in dié verhaal op n heel subtiele manier die ironie teen homself, hoewel dit eers heel aan die einde tot sy reg kom. Sy vrou Elza, wat met n besondere teerheid geteken word, is soms die

22. Die bladsynommers verwys na die vierde druk, J.M. Meulenhoff, Amsterdam 1967.

slagoffer van n vir hom onverklaarbare "Weltschmerz", en hy beskou dit as n persoonlike nederlaag omdat hy voel dat hy nie daartoe in staat is om haar permanent gelukkig te maak nie. "Ik ben een zendeling op het eiland Elza, en ik moet maar één ziel redden : Elza, die ik tot het geluk moet bekeren" (160). Binne Gijsen se kader impliseer die woord "zendeling" reeds ironie ten koste van die ek-figuur.

Op die party word daar heelwat gepraat oor goed en kwaad, en die probleem word in die opinies van die partytjiegangers self geïroniseer. Die aspirant-psigoloog kom met die "moderne" houding voor n dag. "Toen zag Tom de kans schoon om ons over de verouderde begrippen van schuld en onschuld, goed en kwaad, een doctorale dissertatie op te dissen": "'Wat jullie schuld noemen is een verouderd begrip,' zei Tom pedant zoals altijd. 'Wij zoeken naar de oorzaak van de daad, en we kunnen ze vinden in het verre verleden van de patiënt'" (178 - 179). Die aspirant-advokaat, daarenteen, glo onvoorwaardelik aan reg en onreg : "In de cgen van Lydia was hij een volslagen dwaas, want met roekeloze energie ijverde hij voor het recht en er was geen omstreden zaak of hij trad op als paladijn van de underdog" (184). Onverwags spruit uit die gesprek n verwoede woordetwis voort : n gekrakeel oor goed en kwaad! Hierdie begrippe word dus nou self geïroniseer; nie alleen die waardes "goed" en "kwaad" kan relatief word nie, selfs die waarde van die bespiegeling daaroor kan aangetas word. En wanneer goed en kwaad die speelbal word van fanatici, word die skeidslyn daartussen óók opgehef, nie deurdat dit die uiterste relatiwiteit van die begrippe beklemtoon (soos in die geval van die ironiese hantering daarvan) nie, maar omdat die begrippe op só n manier her-definieer word dat hulle hul betekenis verloor. Die feit dat die twis boonop vir die verteller onverstaanbaar is omdat die gaste skielik hulle eie taal praat, verhoog nog die ironiese effek daarvan.

Sam, die lewende voorbeeld van wat goed is, stort dan skielik ineen. In die feit van Sam se dood word die fanatiese houding teenoor goed en kwaad sonder meer verwerp: die fanatikus mag wát ookal probeer verdedig, maar sy houding is potensieel

destrukties, en deur te sterf onttrek Sam hom volkome aan die twisgesprek. Reeds in die loop van sy bestaan het hy hom egter ook aan die lewe om hom onttrek en hom rustig met die probleme van menswees besig gehou. "Het was duidelik dat hij alleen waarde hechtte aan de goedheid van de mens, en ontsteld was en verward wanneer hij boosheid ontdekte die niet door eigenbelang of hebzucht was ingegeven, en die door dergelijk gebrek aan motivering geheel onverklaarbaar werd" (154). In die rustige, nugter gestalte van Sam Cohn word die ironie getransendeer, want die relativering van uiterstes is nie nódig waar die gees van versoening heers nie.

Gerard Knuvelder sê van dié verhaal : "Geen ironie of bittere hoon in deze tekst van Gijsen. Wèl, - de allesverzoenende humor die zich tevreden stelt met de sjofelheid van de halfdronken kerels, glimlachend kijkt naar de wijde zakken van de rabbijn, naar zijn zakelijk tellen van (notabene) 'het quorum'. Gijsens ironie maakt plaats voor humor."²³ Knuvelder het in n groot mate gelyk, maar daar mag tog nie uit die oog verloor word dat die ironie nie hééltemal ontken word nie. In die geseënde figuur van Sam Cohn is daar geen behoefte aan n middel om die lewe mee baas te raak nie, maar die verteller het dit wél nog nodig. Hoewel die einde van sy verhaal steeds van die rustige gees van Sam deurdrenk is, voltooi hy tog met n sweem van self-ironie die neweverhaal, wat bestaan uit die ontwikkeling van sy verhouding tot sy vrou. Hy het gedink dat sy deur n onverklaarbare "kwaad" bedreig is, en hy wou haar "bekeer" tot wat hy as "goed" beskou het. Heel aan die einde besef hy dat hy tog verkeerd was, en dat goed en kwaad heel intiem met mekaar verbonde is : "Dan lees ik op haar lief gezicht een geluk dat labiel en bros is, ... want een geluk zonder bedreiging is geen geluk, het is gewoon domme verzadigdheid - ... alles wel beschouwd vraag ik me soms af wie van ons tweeën met neurasthenie bedreigd was; ik die van het geluk een permanente vertoning wilde maken, of zij die instinctief wist dat elk levend wezen het recht heeft ... te treuren om onze ontoereikendheid, om het feit dat we niets méér dan menzen zijn" (192). Met "permanente vertoning"

23. Spiegelbeeld, bl. 222.

ironiseer die verteller sy ou oortuiging, en die tikkie verbale ironie in die slotsin beklemtoon nogmaals die relatiwiteit van goed en kwaad: sodat die verhaal die bevestiging word van die "zeer onvolmaakt, zeer bedenkelijk mens-zijn", ²⁴ wat alleen deur die gebruik van ironie die pad van die aspirant-fakir moontlik maak.

--oOo--

24. C.J.E. Dinaux, Gegist bestek, II, bl. 145.

IRONIE WORD ONLEEFBAAR

1

Tematies gesproke vertoon Lucinda en de Lotoseter en Harmágedon heelwat ooreenkoms met De Vleespotten van Egypte.¹ Aldrie is Amerika-verhale deur Europeane vertel; en waar daar in De Vleespotten van Egypte twee hooffigure is, waarvan die een besluit om in Amerika te bly en die ander weer terugkeer huis toe, ondersoek Lucinda en de Lotoseter die situasie en motiveering van die persoon wat besluit om Amerika sy tuiste te maak, en Harmágedon dié van die persoon wat teruggaan. Die slot van De Vleespotten van Egypte bevestig die ironiese houding van die ek-verteller deur n absurde daad : hy skryf in vir die eerste maanvlug. Daardeur kies hy om te bly lewe, hoewel op die mees ironies-gedistansieerde wyse moontlik. Hy is intens daarvan bewus dat hy in geen land meer tuis is en in niks meer betrokke kan wees nie. Hy voer die ironiese lewenshouding tot waar dit net-net leefbaar bly. In Lucinda en de Lotoseter en Harmágedon daarenteen hou die slot n ontkenning van die ironiese houding in. Die ek-figure in hierdie verhale word gedwing om n lewenshouding te kies wat per slot van rekening nié met ironie versoenbaar is nie. Hulle ervaar albei die lewe as "allemaal potsierlik en pijnlijk"² ten spyte van die ironie wat hulle as teëmiddel probeer aanwend, en kies dus n alternatief wat die ironiese houding in n meerdere of mindere mate negeer, aangesien die ek-figuur in albei gevalle nie sy objektiwiteit, sy ironiese masker onaangetas kon bewaar nie. Dit is belangrik dat hierdie keuse nie die ironie oorstyg nie, maar n "ernstige" besluit is, waarby die ek-figure intens betrokke is. Philip kán alleenlik ter wille van Lucinda die lewe voortsit, terwyl Han van Bever terugkeer huis toe omdat hy nie meer in staat is om in Amerika te bly leef nie.

In Lucinda en de Lotoseter is die ironie besonder skerp en die toon van die latere "ironie om die ironie" word reeds plek-plek hier aangetref. Dit word egter hier met n ander doel

-
1. n Nadere bespreking van De Vleespotten van Egypte word in die volgende hoofstuk ondergebring, omdat dit vanweë sy oorheersende ironiese struktuur eerder in dié verband tuis-hoort.
 2. Harmágedon, bl. 159.

aangewend. In Lucinda en de Lotoseter moet die verhoogde ironiese intensiteit beskou word as 'n uiterste poging om die ironiese lewenshouding te laat slaag, en tog berei talle episodes in dié verhaal die leser voor op die uiteindelijke mislukking daarvan. Die verhaal is 'n ondersoek na wat die lewe leefbaar maak, en dit kom tot die slotsom dat die ironiese houding nie daartoe in staat is nie, ewe min as 'n fisiese distansiëring van die medemens. Gerard Verbeek sê van hierdie verhaal (o.a.) dat "de totale vergeefsheid ... een constante" is in die lewe van die hooffiguur. "Zelfs in Lucinda en de Lotoseter slaagt de held er niet in het verleden uit te schakelen en het nieuwe onvoorwaardelijk te aanvaarden." Volgens hom is dit 'n "absurditeit" wat beskryf word "met een pijnlijke onafwendbaarheid, maar nergens vinden we een volwaardige filosofische fundering. Het aanvoelen van de absurditeit kan psychologisch heel normaal zijn, maar van de intellectuelen die Marnix Gijsen ons als helden wil doen aanvaarden, willen we weten waarom het zo is." ³ Wie daarna wil soek, sal egter vind dat dié verhaal nie in filosofiese fundering te kort skiet nie; in die ironiese struktuur van die verhaal wórd die insig in die "absurditeit" en die onhoudbaarheid daarvan inderdaad op geslaagde wyse verantwoord. In die volgende bespreking sal ek dus probeer aantoon hoedat die ironiese struktuur nie alleenlik die verhaal noodwendig op sy slot laat afstuur nie, maar dat dit ook genoegsame motivering verskaf vir die lewenshouding van die hooffiguur.

Die konstruksie van die verhaal het heelwat kritiek uitgelok. "Het boek als constructie is gekunsteld. Men heeft het gevoel dat het vrij willekeurig uit losse delen is samengesteld, die met elkaar geen andere binding hebben dan de gedesillusioneerde bitterheid van de auteur."⁴ M.i. is die samestelling egter nié los of "vrij willekeurig" nie, maar bestaan dit uit drie duidelik afgebakende gedeeltes wat saamwerk om die verhaal-eenheid te bewerkstellig.

Die eerste deel beeld Philip se huwelikslewe, sy eensame solderverblyf gedurende die oorlog en die jare net na die oorlog uit. Dit blyk reeds uit hierdie eerste 41 bladsye dat hy

3. Marnix Gijsen, bl. 38; my onderstreping.

4. Pierre Dubois, "Angst als Vijand," Het Boek van Nu, Januarie 1960, bl. 82.

sy bestaan "een enorme verspilling, een verpletterende zinloosheid, een totale vergeefsheid" ⁵ ag. Met die uitbreek van die oorlog het Philip "de gevaarlijke leeftyd voor mannen bereikt." (9) ⁶ Hy besef dat hy "van alles heeft geproefd", dat hy die grense van sy "geestelik en gevoelsleven heeft bereikt," dat hy sat is vir die lewe en nouliks die moed het om "het bestaan van berustende wanhoop ... verder te leven tot de dood komt" (9). Hierdie houding van Philip word in die loop van die verhaal, as gevolg van die omstandighede waarin hy hom bevind, al sterker. Hy probeer dit met objektiwiteit en ironie bekamp, en die ironie word al hoe intenser totdat Lucinda op die toneel verskyn, hom leer om die lewe en homself te aanvaar en sodoende sy ironiese lewenshouding in 'n groot mate oorbodig maak. Die ironie waarmee Philip sy vrou Clara uitbeeld, maak dit vir die leser duidelik waarom sy huwelikslewe misluk het. "Mijn vrouw, die van mijn werk niets begreep, beschouwde mijn aanvallen van zelf-geringschatting als een noodsein. Herhaaldelijk heeft ze mij aangespoord een verzameling postzegels aan te leggen." (10) Geen verdere kommentaar is nodig nie; die liefdevolle vrou, wat deur haar insiglose belangstelling 'n man tot raserny kan dryf, staan eenvoudig voor die leser. Gedurende die oorlog leef Philip in byna algehele afsondering op die solder van 'n eenvoudige boerewoning, waar hy oorgenoeg geleentheid het om vas te stel of die liggaamlike distansiëring, die verwesenliking van sy droom om "eens op een onbewoond eiland in de Stille Zuidzee te stranden" (9), 'n oplossing van sy probleme sou bied. Aan die begin lyk dit asof dit slaag. "De oorlog, heeft een staatsman van ons land gezegd, is een parentese, en uit mijn klassieke schrijvers wist ik dat violenta non durant. Ik heb tijdens de parentese de twee homerische gedichten vertaald, eerst in proza, daarna in rijm. Ik heb in Troje en Ithaka geleefd, in de tent van Achilles, ..." (16) Die fisiese distansiëring bring egter geen blywende oplossing nie. Hy het nog met homself te kampe. Hy ontvang berig dat sy vrou en seun gruwelik gesterf het en dit ontroer hom byna glad nie; hy ontdek dat hy as mens "gewoon verdord was en niet meer in staat de misère van het leven te dragen zoals het hoorde tegenover mezelf en tegenover anderen." (18) Hy lees 'n mediese ensiklopedie

5. Gerard Verbeek, Marnix Gijsen, bl. 37.

6. Die bladsynommers verwys na die tweede druk, J.M.' Meulenhoff, Amsterdam, s.d.

en is nog in staat om met ironie te reageer "op wat mij had kunnen veranderen in een tragische hypochonder" (19), maar die dinge van die liggaam gaan hom nie werklik aan nie. "Deze studie ging me na korte tijd vervelen en ik dacht met weemoed aan de verklaringen van Lucretius over de bouw van ons lichaam. Het scheen me heel wat aangener van de oude Latijnse dichter te vernemen dat de hals smaller is dan het hoofd opdat de lage stoffen van de romp niet naar de edele regionen zouden stijgen, dan te vernemen dat een mens grotendeels water is, zoveel percent zout, enzovoort ... - Alleen wat het hoofd en het hart beweegt bleef mij boeien." (20) Hy stel nie regtig in sy liggaam belang nie; dié is immers ongeskonde ten spyte van die oorlog, maar "het hoofd" en "het hart" kán hy nie meer ironiseer nie. Hy is té seer betrokke by sy gees, sy studie, wat hom in sy afsondering aan die lewe hou, en by sy hart, wat deur gebrek aan gevoel en kommunikasie met ander aan die verdor is.

Na sy bevryding vind hy egter heel gou dat die lewe met sy medemens ook onuithoudbaar is, en dat hy nie anders kan as om n sekere mate van ironiese distansiëring as teëwig teen die betrokkenheid te probeer aanwend nie. "Wanneer bekenden mijn vrienden over mij ondervroegen: 'Wat zegt hij over de toestand?' dan moesten zij antwoorden: 'Hij luistert. Hij is altijd wat wereldvreemd geweest, en het verlies van zijn vrouw en zoon heeft hem diep getroffen.'" (28 - 29) Dié interpretasie skep dadelik n ironiese indruk omdat die leser weet dat die dood van sy vrou en seun juis nié die oorsaak is van sy afsydigheid nie. Philip sien tweemaal "het volksgerecht aan het werk" (29), en hier laat sy ironie hom ook in die steek, hoewel hy tog probéér om hom ter selfbeskerming op afstand te hou. Die dag na sy "verlossing" loop hy hom in die volksbuurt van sy stad vas in n "volksoploop". n Vrou, die eertydse minnares van n Duitse soldaat, word naak en kaalgeskeer met haar baba in haar arms deur n luidrugtige bende agtervolg. Philip beskryf die situasie met n bitter-ironiese toon : "Mannen die er uitzagen als beulen uit een doek van Bosch - ja, er is traditie in ons land - stootten haar voort, stampten haar ..." (29) Die "walging" en "verwildering" wat die episode in hom opwek, is egter veel sterker as sy poging tot ironiese distansie. "Ik ben dadelijk een verlaten herberg binnen gegaan en heb me voor het eerst van mijn leven gewetensvol bedronken, ook al was het glas beduimeld en de drank vies." (31) Ná die

tweede keer rig hy egter vir hom n ironiese skans op. "Blykbaar kon men de ene gruwel slechts met de andere uitwissen. ...- Ik was onwennig en bevreesd in deze duivelse atmosfeer; maar een week later was ik reeds zover aangepast bij de nieuwe tijden, dat ik afzijdig bleef toezien toen men het huis van een oorlogswoekeraar leeg haalde. Als een entomoloog keek ik toe hoe men zinloos een mooie Pleyel aan stukken hakke alsof ze een marteltuig van de Gestapo was geweest" (36; my onderstreping). Dit is egter slegs n tydelike oplossing. Na n paar jaar kan hy, ten spyte van sy afsydigheid, dit nie meer in sy tuisland uithou nie. Aan die einde van die eerste deel van die verhaal is dit duidelik dat die ironie (of die poging daartoe) in intensiteit toeneem en tog nie slaag nie, omdat hy nie werklik in staat is om sy betrokkenheid prys te gee nie. Hy word dus sinies eerder as ironies; sy uitbeelding spreek nou van walging en nie meer van objektiwiteit nie. "Langzaam aan kwamen de faecaliën van de bezetting boven drijven in de reeds troebele stroom van het openbare leven. Zo talrijk waren de inmiddels bevrijde collaborateurs, dat zij al spoedig hun eigen sociaal milieu konden vormen... - De heren hadden de parenthese niet vergeten. De parenthese was hun gloriëtijd geweest en zij klampten zich aan de herinnering vast." (38) Hy probéér nog sy afsydigheid bewaar, maar dit word n onhoudbare eensaamheid. "Nooit heb ik even zware dagen doorgemaakt in mijn afzondering dan die welke mij ten deel vielen lang nadat de bezetting voorbij was en de wereld een heel ander aanzien had gekregen." (40 - 41) Hy besef dat hy sal moet vlug. "Het was me duidelijk dat ik uit mijn vaderland weg moest, dat ik niet meer thuishoorde in dit milieu waar ik iedereen kende, waar ik door de kleren van de mensen heen kon kijken en hun geestelijk eczeem kon zien. Ik moest vluchten, indien ik niet midden in het salon der welvarende vaderlandse gemeenschap wilde kotsen." (41) Die oplossing kom onverwags. Dit word vir hom moontlik om sy land as raadgewer by die Verenigde Volke te gaan verteenwoordig.

Die trant van die tweede deel van die verhaal het n lugtige, spottende botoon wat later weer in die politieke romans aangetref sal word. Hierdie gedeelte van die verhaal het egter besondere kritiese beswaar uitgelok. "Hem (Philip) wordt een betrekking bij de Verenigde Naties aangeboden, wat Gijsen gelegenheid geeft zich - overigens op nogal gemakkelijke wijze - met het werk van de Verenigde Naties vrolijk te maken. De roman slaat hier zijwegen

in, wat de strakheid van het geheel niet bevordert."⁷ M.i. is ook dié kritiek nie geregverdig nie. Hierdie gedeelte vorm wél 'n geïntegreerde onderdeel van die verhaalstruktuur : dit illustreer nogmaals dat die ironiese houding, selfs indien dit op 'n meer speelse manier tot uiting kom, nie vir Philip leefbaar is nie, en dat dit onvermydelik op selfvernietiging afstuur. Philip is in Amerika uit die aard van die saak nie so intens betrokke by sy omgewing nie. As vreemdeling in "het Vatikaan van onze tijd" (42) is sy posisie van die onbetrokke toeskouer natuurlik, en aangesien hy hier afsydiger staan, het die ironie, wat hy nog steeds as masker voorwend, nie meer dieselfde pynlik-siniese klank nie. Philip se ironiese aftakeling van die V.V.O. in die middelste deel van die verhaal is geen bloot prettige intermezzo of 'n swak ver-skoning om die draak te steek met die organisasie nie, maar dien daartoe om dit duidelik te maak dat hierdie wêreld van korrupsie en eiebelang nie soveel verskil van die een wat Philip pas verlaat het nie. "Hij (Philip) komt daar tot de ontdekking, dat in New York, op het hoogste volkerenniveau, de domme bruutheid, die hij in het vaderland achterliet, bepalend is geworden voor de algemene politieke samenleving; zij het dat zij een pseudo-geciviliseerd, fari-zees uiterlijk heeft gekregen."⁸ Hoewel Philip a.g.v. sy vreemdelingskap nie so pynlik betrokke is by hierdie nuwe wêreld nie, het hy spoedig die volle krag van sy ironie nodig om hom teen sy ontnugtering te probeer beskerm. "Wij waren, dacht ik, allen mensen van goede wil en wij verteenwoordigden het idealisme van zestig volkeren. Het is er op uitgelopen dat ik tot de slotsom kwam dat deze vergadering veeleer een complex was van zestig egoïs-men die tegen elkaar opbotsen hetgeen in elke gewichtige zaak moest leiden tot het aanvaarden van een gemene deler die haast geen inhoud had." (51)

As afgevaardigde is Philip onvermydelik ook nie 'n sukses nie. Hy word versoek om vir 'n bepaalde saak as woordvoerder op te tree, maar hy weet by voorbaat dat dit geen gunstige uitwerking kan hê nie. "Het was ... de grondslag van Minister Laureys' politieke gedragslijn dat een klein land nooit haantje vooruit moet spelen... Maar in dit geval gold het hier een universeel thema en een aanval

7. Kees Fens, "Jean-Jacques in Amerika," De Linie (Amsterdam), 1 Januarie 1960.

8. D. Oувendijk, "Marnix Gijsens 'Lucinda en de Lotoseter'," Het Binnenhof, 30 April 1960.

op die ellendige communisten kon nooit kwaad." (69) Aangesien dit in elk geval 'n nuttelose taak was, besluit hy om dit op so 'n manier ten uitvoer te bring dat hy ten minste uiting gee aan sy ironiese objektiwiteit. Hy lewer 'n "model"-Sowjettoespraak. "Niemand had zich tot nog toe verlaagd tot het gebruik van scheldwoorden als argument. Ik deed het met opzet, en zei bij het begin van mijn rede dat ik, indien ik sovjetgedelegeerde was, als volgt zou spreken." (70) Die here van die V.V.O. kan egter nie die ironie begryp waarmee hierdie afsydige toeskouer kommentaar lewer op beide die "grenslose vulgariteit" (70) van die Sowjetgees en die lamsakkigheid van die westerlinge nie. Die toespraak veroorsaak 'n furcre, en Philip verloor ten slotte sy betrekking. Die ironie in dié deel van die verhaal is nie so bitter as in die eerste nie, maar Philip neem tog die ironiese houding aan om die doen en late van die V.V.O. vir homself verteerbaar te maak. Hy slaag wel daarin om die situasie met heel pikante verbale ironie te verwoord, maar sy - belangriker! - poging, om vanuit sy ironiese posisie sy insig met sy medemens te deel, misluk.

Gedurende sy kultuurreis deur Amerika, 'n aanbod wat hy van minister Laureys aanvaar het, probeer Philip 'n derde keer om met 'n ironiese houding die lewe te bekamp, maar dié keer sluit hy 'n kompromis met sy medemens deurdat hy sy afsydigheid verberg. Selfs hierdie remedie blyk onbevredigend te wees. "Naar gelang het milieu was ik joviaal en soms zelfs ietwat vulgair. Met de babbits was ik ongeveer een babbitt, bij de machtigen der aarde liberaal-conservatief; bij religieuse fanatiekelingen getrooste ik mij grote inspanningen om hun overtuiging niet te kwetsen. Ik werd een soort kampioen-kameleon in dienst van mijn opdracht, al viel het mij zwaar zo onmenselijk en onmannelijk neutraal te blijven." (94) Philip besef dat hy weer eens geen leefbare uitweg gevind het nie; dat hy "op het punt stond ongeschikt te worden voor de taak die ik zo lichtzinnig had aanvaard." (97) Die totale ironiese desintegrasie lyk nou na die enigste oplossing. "Zwijgen, niet meer hoeven spreken, scheen me toen de opperste zaligheid en ik begreep voor het eerst volkomen wat Augustinus bedoelde toen hij, vervuld van heimwee, snakte naar de rust die hij zou vinden ad securae taciturnitatis portum, in de haven van een veilig stilzwijgen." (99) Hy het nou die ironie byna tot sy uiterste beproef, en al wat daar syns insiens vir hom oorbly, is om hom volkome aan die ironie oor te gee, om hom heeltemal aan sy medemens te onttrek, om totaal te swyg. Die leser besef presies hoe ern-

stig Philip se toestand is wanneer hy die ironie van dié standpunt insien : die "haven van een veilig stilzwijgen" het hy reeds in die oorlog beproef! Destyds het dit hom nie bevredig nie, en hy is van desintegrasie gered deurdat sy isolasie beëindig is. Ook nou bied dit geen werklike uitkoms nie. Dit is dus duidelik dat Philip se sprong in die duister wég van die ironie sal moet wees om n lewensmoontlikheid te bewaar. In hierdie verhaal misluk die ironie as lewenshouding wat daartoe in staat sou moet wees om die lewe leefbaar te maak. Die bou van die eerste twee dele van die verhaal, wat bestaan uit drie opeenvolgende neerlae en die noem van n laaste moontlikheid wat uit die staanspoor gedoem is berei die leser voor op die uiteindelijke ontkenning van die ironiese houding.

Die derde deel van die verhaal is byna ontdaan van ironie, omdat Philip onverwags by n situasie betrek word waarin sy pogings tot ironiese distansiëring futiel sal wees. Hy raak verlief op Lucinda, en n man wat liefhet, is nie daartoe in staat om volkome objektief te wees nie. Philip voel hom uit die staanspoor aangetrokke tot Lucinda. Haar verskyning oortref alle verwagtings, al is sy nie opvallend mooi nie.⁹ Hy erken onmiddellik in haar n sielsgenoot, maar hy weier om die "gewone" verleidingspel met haar te speel en op haar n goeie indruk te probeer maak: "... ik kon alleen mezelf zijn; een man voor wie geestelijke cultuur het opperste bezit was; wiens gemoed op de proef was gesteld en volslagen in de war gebracht, zonder dat het hem tot daden had aangespoord; en tenslotte: een man die op het punt stond het vlot waaraan hij zich had vasgeklampt, en dat betekenis aan zijn leven gaf, uit zijn greep te laten glijpen. Indien ik dit alles op tafel legde, kon ik hoogstens meelij wekken, wellicht zelfs afkeer ..." (112) Haar insig is egter self meer deurdringend as wat hy verwag het. Sy laat hom verstaan "dat ze me doorzien had en mijn primitieve manoeuvre van zelfonderschatting had gemerkt. 'Ik heb de indruk,' zei ze ... 'dat U een geïnverteerde Narcissus bent die tegen zijn eigen beeld zegt : 'Ik ben lelijk, of tenminste onbeduidend : een opperste vorm van coquetterie'." (113) Hierdeur

9. "Een krachtige, haast Griekse neus, zag ik met genoeg ..." (108); en Paul de Vree soek ook n verwantskap tussen Attica en Utica, waar Lucinda woon("Is Gijsen werkelijk van de cultuurziekte genezen?" De Tafelronde, Januarie 1960, bl. 95).

word hy plots van sy houvas op die lewe beroof. Tot dusver kon hy homself verkleineer of bespot en op homself neersien om sy objektiwiteit te bewaar. Lucinda beskou egter sy ironiese self-aftakeling as 'n vorm van selfverheerliking en vind dit as sodanig verwerplik. Philip word oorweldig deur die gevoel dat "ik in mijn eigen spel gevangen zat en op deze vrouw, die ik slechts een paar uren kende, verliefd was." (113) Sy verliefdheid op Lucinda het skielik van veel groter belang geword as sy ironiese distansie, en die moontlikheid van 'n alternatief wat Lucinda mag bied, begin nou deurskemer.

Na Philip se toespraak aan die "Academisch Gevormde Vrouwen" van Utica, nooi Lucinda hom om haar siek tweelingbroer te gaan besoek, liever as om die stad dadelik te verlaat. Die besoek is geen sukses nie. Die broer is 'n uitgeteerde "cultuurschim"¹⁰ waarin Philip "zichzelf, zijn beeld, in het groteske, fysiek verworden"¹¹ sien, en wat hom met weersin vervul. "In Edward Collock vond ik een tot in het uiterste doorgevoerde caricatuur van mijn eigen wezen. ... - Eiland noch gevangenis had hij nodig; hij had zijn eenzaamheid zèlf geschapen. Ik schrok toen ik tot de ontdekking kwam dat ik deze stille, bleke maniak verafschuwde." (123 - 124) Nou kán hy nie weer terugkeer na sy koketterie met die absoluut-ironiese lewenshouding nie; hy verwerp dit self, sónder die uitdruklike inmenging van Lucinda. Sy "bekering", sy verwerping van die ironiese houding, vind dus nié uitsluitlik plaas deur sy toekomstige huwelik met Lucinda nie, maar dit begin reeds by sy konfrontasie met sy éie westerse kultuur, wat in die figuur van Edward Collock 'n walm van verrotting en dekadensie meedra. Dit is derhalwe te simplisties om van Lucinda te sê: "De schrijver heeft haar gecreëerd overeenkomstig de behoeften bij zijn hoofdfiguur Philip, - gecreëerd 'de toutes pièces'. Zij is niet reëel, zij is alleen maar pasklaar gemaakt voor de man die ze zal ontmoeten."¹² Hoewel Philip se "bekering" onbetwisbaar deur haar medewerking bewerkstellig word, gebeur dit nie sonder meer omdat hy in haar die volmaakte vervulling van al sy behoeftes vind nie.

-
10. Kees Fens, "Jean-Jacques in Amerika," De Linie (Amsterdam), 1 Januarie 1960.
11. C.J. Kelk, "De Twaalfde Marnix Gijsen," De Groene Amsterdammer, 19 Desember 1959.
12. Pierre Dubois, "Angst als Vijand," Het Boek van Nu, Januarie 1960, bl. 82.

Dit is duidelik dat hy reeds in hierdie stadium sy ou houding verwerp, lank voordat daar sprake is van 'n blywende verhouding tussen hom en Lucinda.

Gedurende die rit terug lê Philip homself heeltemal voor Lucinda bloot. Dit geskied nou in dodelike erns, met die raserny van 'n man wat by god nóg mens heil gevind het. Vir die leser wat Philip op sy lang pad van nederlaag na mislukking gevolg het, gaan hierdie uiting van algehele ontnugtering nie mank aan voldoende motivering nie. Die wêreld wat ons in dié verhaal leer ken het, kan inderdaad bestuur word deur 'n God "die ons, schuldelozen, in deze menselijke misère heeft ingeschakeld en ons, weerlozen, heeft overgeleverd aan de elementen en de aangeboren boosheid van velen onder ons." (131) Ironie bestaan nie meer vir Philip nie, en na sy ontboeseming gee hy en Lucinda hulle oor aan die enigste uitweg wat op daardie oomblik vir hulle bestaan; "een overgave zonder terughoudendheid, een wederzijds geweld, dat verdere woorden even onmogelijk als overbodig maakte." (133) Lucinda is egter sterker as Philip, en a.g.v. sy weerloosheid wat spruit uit die algehele vernietiging van sy "masker", kan sy met hom doen wat sy wil. Sy verkies om hom nie te vernietig nie, maar om hom 'n nuwe lewensmoontlikheid te bied.

Gedurende die "Lucinda-dae", wat hulle, vasgekeer deur die sneeu, saam deurbring met die lyk van Edward wat ter wille van hulle selfmoord gepleeg het, vlek Philip en Lucinda mekaar oop tot op die been. Dit word 'n verhouding waarin alle vorme van verweer buite die kwessie is; Philip bieg bv. aan haar 'n insident uit sy kinderjare waarvoor hy nooit 'n verklaring of 'n ekskuus kon vind nie: "Toen ik dat nietige voorval uit mijn jeugd aan Lucinda had verteld, beseftte ik dat ik de grens van de menselijke mededeelzaamheid had bereikt en ik had het gevoel dat ik door het opbiechten van deze obsessie, die me zoveel jaren had gemarteld, haar meer had gegeven van mezelf dan aan welk menselijk wezen ook." (169) Daar is dus in hierdie dae geen sprake van ironie nie, maar die uitwerking van die tydperk is tog van die grootste belang vir die res van hulle lewe saam. Die Engelse digter T.S. Eliot sê: "human kind cannot bear very

much reality" ¹³, en die "Lucinda-dae" kan by uitstek beskou word as 'n ondervinding wat Lucinda en Philip aan "very much reality" blootgestel het. Die lewe gaan weer op 'n normale vlak voort nadat die hoogtes en die dieptes bereik is, en vir Philip is "normaliteit" en ironie aan mekaar verbonde. Hy is gered van die persoonlike desintegrasie wat die volkome ironis bedreig, van die verlange om hom volkome aan die lewe te onttrek en daardeur homself te vernietig. Lucinda betrek hom in die warm-menslike en erotiese lewe, maar sy lighartige objektiwiteit, sy deurdringende kyk na ander en na homself, is deel van sy persoonlikheid, en Lucinda wou hom nie wesenlik verander nie. "Het gebeur wel eens dat sommigen van onze vreemde gasten mij als een soort gigolo beschouwen en tegen het einde van hun verblijf aan de weet proberen te komen wat ik voor de kost doe. Voor ik iets kan zeggen, verklaart Lucinda dan dat ik een werk over Socrates schrijf; hetgeen iedere bezoeker waar hij ook vandaan komt, de mond snoert." (189) Die verwerping van die ironie in dié verhaal is dus geensins die verwerping van ironie as trant of as verbale uitdrukkingsvorm nie, maar wél van die ironie as lewenshouding wat daartoe in staat is om die ironis as mens te laat desintegreer, wat hom ontman en beroof van dié vermoë om die lewe doodeenvoudig as lewe te aanvaar en daarmee voort te gaan. Die ironie bly dus as spelvorm wat in sigself 'n sekere lighartige bevrediging bied; maar dit blyk ook dat wie ironie op dié manier uitbuit sonder om die volle prys te wil betaal, net so maklik die slagoffer daarvan kan word.

Die slot illustreer hierdie verwerping én bevestiging van die ironie in die kort bespreking oor Sokrates en die boek wat Philip inderdaad oor hom aan die skryf is : "... een vrij overbodige onderneming, dat geef ik toe, maar ik concentreer mij op de laatste momenten van zijn leven. Wat mij, voorlopig althans, onverklaarbaar voorkomt is zijn laatste volzin tot Criton gericht : 'Vergeet niet dat we een haan aan Aesculaap verschuldigd zijn; betaal die schuld af.' Hoe kon de wijsste aller mensen zijn laatste ademtucht voor zulk een onzin gebruiken? Waarom, één moment voor de dood, conformist worden?" (191) Garnt Stuiveling se siening van die slot, is m.i. nie

volkome geldig nie : "Het slot echter is duidelik: het is de aanvaarding van de nieuwe levensmogelikheden, onbezwaard door het verleden met z'n schuldbesef, maar ook beperkt tot een ironisch geconstateerde herhaling van bezigheden die een kwart eeuw eerder al de hoofdzaak waren: de studie van de klassieken. Laat het verleden zich wel verloochenen, maar niet onderdrukken?"¹⁴ Philip het gekies om te bly lewe. Daardeur wórd sy klassieke studie n intens-ironiese herhaling van sy studie van n kwarteeu gelede, maar nié omdat dit die waardeloosheid van sy bevryding en die erkenning dat hy nie werklik van sy verlede ontslae is sou impliseer nie. Die ironie lê hierin: dat Philip in so n mate van sy verlede bevry is, dat hy selfs sy insig daarin verloor het. Die studie van Sokrates het vir hom bloot n interessante tydverdryf geword, net soos blomme kweek. Hy besef nie dat hy deur sy verwerping van die wees-soos-Sokrates sélf konformis geword het en dat hy nie meer in staat is om die dryfvere van die algehele ironie te begryp nie. Op dié manier word Philip aan die einde self die slagoffer van die ironie wat hy verwerp het. Hy het die hele mensdom ter wille van Lucinda verloën; daardeur verloor hy ook sy geestelike krag en insig, maar dít besef hy nie. In dié verhaal word die ironiese lewenshouding dus met ironie ontken. Dit is n kragtige lewensbevestiging, maar slaag tog daarin om die leser te laat vra na die sin van die lewe met én sonder ironie. Die totaal-ironiese lewenshouding blyk onleefbaar te wees, maar sonder ironie is die mens verblind, insigloos, en tóg nie in staat om volledig te lewe nie.

2

In Harmagedon kom die hoofpersoon tot die slotsom dat die lewe in Amerika vir hom onhoudbaar geword het, en soos Dr. Robijns in De Vleespotten van Egipte keer hy terug na sy vaderland omdat hy nie meer in staat is om in Amerika gelukkig te wees nie. Hierdie besef hou in die geval van Han van Bever ook n ontkenning van die ironiese lewenshouding in. In Lucinda

14. Uren Zuid, bl. 98.

en de Lotoseter word die verwerping van die ironiese lewensbeskouing gevolg deur die ontdekking van 'n nuwe lewensmoontlikheid, en al word dit self deur die ironie aangetas, word dit tog nie heeltemal afgebreek nie. In Harmágedon word die ironiese houding vernietig, én die moontlikheid van 'n nuwe lewe in Europa, wat in die vooruitsig gestel word, word in 'n groot mate uitgeskakel. Die ek-verteller volg ook hier die verwerping van sy ironiese houding op deur 'n min of meer onironiese betrokkenheid in die lewe, en die verwerping self spruit, net soos in Lucinda en de Lotoseter, uit 'n besef dat hierdie houding ten ene male nie gebruik kan word om die lewe leefbaar te maak nie. Han van Bever besef dat die lewe nou "grondeloos potsierlik en pijnlijk" (159)¹⁵ is, maar omdat hy as gevolg van sy Harmágedon-ondervinding die pynlikheid saam met die potsierlikheid erkén, is ironie ook nie meer moontlik nie. Die ironiese houding is 'n voortdurende poging om die pynlikheid van die lewe te bekamp deur dit potsierlik te maak; wanneer die pyn self openlik erken en aanvaar word, verloor die ironiese "beswering" sy krag, m.a.w.: erkenning van die pyn vernietig die ironiese vermoë, omdat die wese van die ironie 'n óntkenning van die pyn is, 'n beswering daarvan deur objektivering. Dit kom dus in hoofsaak nié daarop aan dat ironie en pyn onafhanklik van mekaar sou bestaan nie (wat trouens eensins die geval is nie), maar wel dat in hul korrelatiewe bestaan die pyn voortdurend deur die ironie ontken word: sou die bestaan van die pyn subjektief en onironies bevestig word, dan sou sulks meteens die ironie vernietig.

Die handeling vind plaas op Moon Island, 'n vakansieoord naby New York wat veral bekend is as saamtremoord vir homofiele van beide geslagte. Die ek-verteller, Han van Bever, en vyf vriende (twee mans en drie vroue) vertoon nie dergelyke voorkeure nie, maar besluit om uit die snikwarm New York te ontsnap en die somervakansie saam daar deur te bring. "De zes vormen een hoogst ongewoon samengesteld gezelschap. Wat hen buiten de vakantie tot een kennissen- of vriendenkring maakte, blijft raadselachtig; waarom zij voor geruime tijd zich gezamenlijk, in deze groep, afzonderden wordt ook niet helder. Niet dat

15. Die bladsynommers verwys na die tweede druk, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1966.

de ik-figuur de lezer beschrijvingen en informaties over het gezelschap onthoudt, - alle vijf krijgen een wasbeurt van hem, maar men komt niet meer te weten ... dan wat hij in de andere vijf ziet of niet ziet, bemint of hekelt. ... - Wat zij doen en uitrichten, verheldert ook nauwelijks iets, want zij doen nauwelijks iets, vakantie als zij hebben (een benijdenswaardig lange overigens)."¹⁶ Die hele opset kan dus as ietwat gekunsteld beskou word, aangesien daar geen grondige rede blyk te wees waarom juis dié bepaalde groep besluit het om saam daar te verkeer nie, en die ek-verteller ook geen grondige toelichting verskaf nie. Die titel, die plek waar die Bybelse Apokalips sal afspeel, is afkomstig van die feit dat die Cuba-krisis van 1962 tydens hulle vakansie plaasvind, maar dít blyk eers nadat meer as die helfte van die verhaal byna sonder belangrike gebeure verloop het. "Voordat het uur U genaderd is, is men negentig bladzijden ver - de meest vervelende van de roman, want niet meer dan anekdotische kout over de vijf, het eiland en het morele wrakhout dat er met de zes is aangespoeld. Als het de bedoeling is geweest, de verworpen wereld van vóór de ondergang gestalte te geven, dan kan dat moeilijk een geslaagde poging genoemd worden : het is gewoon een lamelndige boel."¹⁷ Hoewel die uitbeelding van die eerste helfte van die verhaal nié oral boeiend is nie, is hierdie oordeel wel ietwat té kras. Die uiters heterogene groep, saam met hulle homofiele kennisse wat 'n kleurrike maar onbelangrike agtergrond vorm, kán beskou word as 'n poging tot weergawe van "de verworpen wereld" voor die ondergang. Miskien is dit wel 'n min of meer mislukte poging, veral aangesien die episodes met min innerlike spanning en uiterlike handeling uitgebeeld word; maar één gebeurtenis vind tog plaas wat 'n belangrike funksie vervul in die verhaalstruktuur, en ook t.o.v. die uiteindelijke mislukking van die ironiese houding van die ek-verteller. Naamlik:

Dit word aan die begin van die verhaal duidelik dat Han deur die ander gebruik word om hulle waardes te beklad en hulle

16. Kees Fens, "De jongste roman van Marnix Gijsen," De Tijd (Amsterdam), 22 Januarie 1966.

17. Ibidem.

illusies ironies af te takel.¹⁸ Hy fungeer as Lydia se biegvader. Sy het n "hoerkompleks" deurdat sy n minnaar wat gedurende die oorlog ontman is, in die steek gelaat het, en sy gaan haar nou met elke moontlike man te buite "uit wroeging en bitterheid, omdat het beeld van de verlaten man haar nooit geheel los liet". (36) Sy het Han nodig, want hy soek nie toenadering tot haar nie. Dit laat hom buite haar seksuele obsessie staan; hy is nie betrokke in dit waarmee sy haar lewe leefbaar probeer maak nie. As "confidant" van Lydia verrig Han dus n relativerende funksie, maar tydens hulle vakansie het sy hom vir iets anders nodig. Sy wil of moet n ingrypende ginekologiese operasie ondergaan, waarvoor sy nie oor die nodige geldelike middele beskik nie. Sy oorreed Han om die nodige vyfhonderd dollar in te samel deur die ander lede van die groep om n bydrae te vra. Sy beswyk dan heel onverwags in die hospitaal. Hier word dus vir die eerste keer kennis gemaak met die dood-as-voldonge-feit, en dit vorm n belangrike kontras met die dood-as-intieme-bedreiging wat die hele groep binnekort in die gesig sal staar. Lydia se dood is vir Han n pynlike skok, veral omdat hy skuldig voel; hy het immers die "fonds" vir die operasie gestig en by implikasie die verantwoordelikheid daarvan op sy skouers geneem. Tekens van n soortgelyke skuldgevoel is ook by die ander bydraers merkbaar. Hilda beskuldig hom dat hy "nu een fraai complex méér heeft en denkt dat hij, dat wij allen, schuld hebben aan de dood van Lydia ... - Maar vermits ze het woord 'schuld' uitsprak, wist ik ook dat ze er zelf aan gedacht had en dat in haar brein ... er iets omging dat parallel liep met mijn gemoedsstemming." (71) Bertus objektiveer egter die realiteit van Lydia se dood vir die hele groep deur n lang betoog te hou oor die menslike liggaam en sy hoofbestanddeel, water. In sy weergawe van Bertus se redevoering ironiseer Han dit vir homself: "Ik luisterde ... aandachtig en volgde Bertus wanneer hij, met een verbazend geheugen, al de chemische componenten van ons lichaam opnoemde. Maar water bleek de overhand te hebben." (73) Na sy eerste konfrontasie met die realiteit van die dood is Han dus nog daartoe in

18. Vgl. ook die rol wat hy teenoor Harold speel. Harold het sy moeder in die steek gelaat, en na haar dood weeg die skuld swaar op hom. "Als het verdriet om wat hij zijn misdaad noemt, hem te zeer kwelt, heeft hij mij nodig opdat ik de schim van zijn geïdealiseerde moeder zou bekladden." (8)

staat om sy lewe met ironie voort te sit. Hy objektiveer spoedig sy pyn en in n mate selfs sy skuldgevoelens, en die lewe gaan voort asof niks gebeur het nie. In hierdie stadium kan hy nog die pyn van die lewe met ironie bekamp.

Op n aand, tydens n partytjie, verskyn die beeld van president Kennedy op die televisieskerm, en hy kondig aan dat Amerika moontlik op die vooraand van n oorlog met Rusland staan. "De komende dagen zouden uitwijzen of Castro, door Kroutchov geleid en aangespoord, het begin van het Bijbels Harmagedon zou inleiden, de laatste uiteindelijke veldslag in de Openbaring voorspeld." (92) Noudat hulle almal die dood in die gesig moet kyk, word elkeen se persoonlike angste en dryfvere ontbloot. "De tekst uit de Openbaring, waarnaar de titel verwijst geeft nog op een andere manier het thema aan van het boek. Op dië hedendaagse Harmagedon wordt onder de dreiging van de atoomoorlog van alles 'geopenbaard' over het leven van de kleine, daar verzamelde vriendengemeenschap." ¹⁹ Hulle geniet almal gedurende die volgende paar dae die lewe met n ongekeende intensiteit. Bertus en Hilda gee skielik nie meer om dat die werklike staat van hulle verhouding bekend word nie. Céleste werk ywerig om haar enigste "unfinished business" (98), haar kollage "Hommage à Lydia", "betyds" klaar te kry. Harold drink uit desperate frustrasie meer Chianti as tevore, en Han span sy ironie en sy objektiwiteit tot die uiterste in om hom met die ontsettende werklikheid te probeer versoen. Hy doen dit o.m. deur kommentaar te lewer op die Amerikaanse reaksie op die ontsettende nuus: "Gelukkig was er in elk Amerikaans huisgezin, in elke hotelkamer, in alle redactiebureaus een Bijbel voorhanden.' Die werd geraadpleegd en wat er nu gebeuren zou, indien Kroutchov of Kennedy, of alle twee tegelyk, op het rode knopje drukte, dat hadden Jeremia en Baruch en Jesaja al lang in detail uitgestippeld." (105) n Besondere ironiese effek word bereik deur die siening dat die ou profesieë deur die druk van die hipermoderne rooi knoppie in vervulling sal gaan. Noudat hulle almal regstreeks met die aangesig van die dood gekonfronteer word, behandel hulle mekaar met n ongekeende hoflikheid :

19. "Gijssen : Openbaringen op Moon Island," N.R.C., 20 September 1966. Dié resensie is nie onderteken nie.

"Als er te sterven viel, en dat hing toch in de lucht, ... dan zouden we dat gracielijk doen" (110); "Allen waren we bang dat de ander onze geestelijke schaamte zou zien." (105) . Wanneer die dood dus 'n onmiddellike moontlikheid is, wanneer die realiteit daarvan byna tasbaar is, is die lewe dierbaar en sonder nietige probleme. Daar word met 'n verhoogde intensiteit geleef, maar na 'n paar dae verneem hulle dat die gevaar grotendeels verby is. Die spanning neem dan af, en die lewe gaan weer sy gewone gang. "Een drietal dagen hadden we boven het circus van het leven op het hoge koord gelopen ... en nu stonden we haast weer in het zaagsel en tussen de uitwerpselen van de paarden ... We waren al ten dele ontluisterd, we begonnen weer te leven." (117)

Die probleem lê dus nie by die dood self nie, maar by die doodgewone lewe wat moet voortgaan met die wete van die uiteindelijke einde, s'nder die opwinding en die verhoogde lewensbewussyn wat gepaard gaan met die onmiddellike nabyheid van die dood. Die dood self is 'n onomstootlike feit waarteen daar nie gestribbel kan word nie. Na Lydia se dood gaan die lewe weer verder, byna asof niks gebeur het nie. Die belangrike onderskeid tussen die dood-as-voldonge-feit en die Harmágedon-ontervinding lê dus in die lewe wat volg en nie in die gebeurtenis self nie. Lydia se dood is van strukturele belang in die verhaal omdat dit hierdie kontras daarstel en illustreer.

En ook die uiteindelijke verwerping van die ironie in dié verhaal is in 'n groot mate afhanklik van die kontras tussen die effek van Lydia se werklike dood en die uitwerking van die intieme kontak met die dood gedurende die Harmágedon-dae. Na haar dood is Han in staat om ten spyte van sy skuldgevoelens gewoon voort te lewe, omdat haar dood tog iets voltooi het. "Lydia had de bom zien aankomen en besloot dat ze geen kinderen zou verwekken. - Wat had Lydia nog gedaan? Ze had geboet." (142) Gedurende die Harmágedon-dae gebeur daar niks nie; niemand sterf nie, en tog word daar op 'n hoër plan geleef. Hierina word die gewone, alledaagse lewe ondraaglik omdat dit nou potsierliker as ooit skyn te wees. Lydia het gelewe en gesterf, en Céleste wy 'n kollage aan haar gedagtenis; maar vir Han gaan die lewe nou, ná die Harmágedon-ontervinding, voort sonder dat

iets voltooi is, slegs met die wete dat alles vergeefs is. Niks het gebeur nie, en selfs indien die apokalips plaasgevind het, sou dit absurd gewees het, want ook dan sou die "voltooidheid" van Lydia se dood hulle nie ten deel geval het nie. "Was, hetgeen wij in deze enkele dagen hadden meegemaakt, iets groots of iets onbeduidends? Een kleine parenthesis in de geschiedenis of een historisch moment? Moedeloos zag ik het verdere leven tegemoet. De hele grandioze mise-en-scène die K en K hadden bedacht, was aan ons slecht besteed geweest. ... - Plots begreep ik, dat wat ons allen onbewust had geërgerd in de afgelopen week, niets anders was dan de opstand tegen het feit dat we allen samen zouden verdwijnen. Dat die suprême troost van het bestaan, ons zou onthouden worden het meesterstuk van ons leven: een fatsoenlijk waardig einde omdat het door niemand zou kunnen worden bewonderd." (126 - 127) Nou dat Han die waarde van die Harmagedon-dae en die toppunt van lewensintensiteit wat almal gesmaak het, aftakel, kom die lewe self in die gedrang. As dit sinloos was, hoeveel te meer nie die alledaagse sleur bestaan nie?

Die laaste gedeelte van die verhaal bestaan uit Han se besinning op die lewe ná die vakansie, wat daarop uitloop dat hy sy ironiese objektiwiteit, dit wat hom tot dusver in staat gestel het om die pyn en die potsierlikheid van die lewe te bekamp, prysgee: "... tegen de achtergrond van het dagelijks leven dat weer gaat beginnen, worden de doorgestane ervaringen potsierlijk, verliezen ze hun glans van nobel avontuur, van confrontatie met het uiterste. Maar bij de terugkeer in het dagelijks leven blijkt de ik, door zijn ervaringen op het eiland, door de afgeslotenheid van maanden van de maatschappij, ook in de maatschappij zijn plaats kwijt. Als een vreemde keert hij terug, hetgeen zijn vreemdelingschap in het land nog versterkt, wat gevolgen heeft voor zijn visie op dat land: die wordt een meedogenloos alle zwakheden doorziende." ²⁰ Die ironie waarmee hy die "nobel avontuur" aftakel, dreig na sy terugkeer om die sin van die lewe self te laat desintegreer; maar Han besef dat dit nié vir hom moontlik is om hom volkome aan die lewe te

20. Kees Fens, "De jongste roman van Marnix Gijsen," De Tijd (Amsterdam), 22 Januarie 1966.

onttrek nie, en dit word duidelik dat sy ironiese houding ten slotte nié vol te hou is nie. "De wereld aanvaarden als een gigantische vuilnisbak kan ik echter niet want dan moet ik mij afvragen of ik de enige overblijvende ridder zonder vrees of blaam was." (140) Hy besef dat, indien hy die rol van die ironis sou volhou, indien hy die wêreld met sy ironiese objektiwiteit as n "vuilnisbak" sou aanvaar en uitbeeld, hy sêlf in sy ironie sou ondergaan. Hy weet dat hy nie daartoe in staat is om die wêreld af te takel sonder om homself uiteindelik te vernietig nie; hy durf homself dus nie afvra of hy die enigste "overblijvende ridder zonder vrees of blaam" is nie, omdat hy weet dat hy dan nie in sy ironiese visie stand sal kan hou nie. Han kom tot die besef dat hy sy rol as ironiese aftakelaar van waardes nie verder mag speel sonder om self vernietig te word nie, maar terselfdertyd weet hy dat die lewe in Amerika vir hom onuithoubaar geword het. "Ik ontdekte dat ik geestelijke honger had. Honger naar eenvoud en klaarheid, honger naar het land van herkomst, honger naar huis." (151) Met die verwerping van die kompleksiteit van n ironiese houding, is n teruggryp na eenvoud n moontlike uitweg. En Han kies dit, met n byna kinderlike geloof dat "tuis" al sy probleme sal oplos.

Hierdie slot is m.i. nie bevredigend nie. Die einde van die verhaal sluit op n heel besondere manier aan by die begin, en daardeur word die slot as 't ware ongeldig verklaar. Kees Fens spreek dit op skerpsinnige wyse uit: "De eerste zinnen van de roman luiden: 'Rust was het wat ik zocht. Die heb ik nu'.-... De eilandbewoners zoeken rust: zij zijn vluchtelingen uit de onrustige wereld. Maar die wereld achterhaalt hen, dreigend met de eeuwige rust van allen. Het eiland bleek het paradijs van rust niet; terugkeer naar de ontvluchte wereld is nog slechts mogelijk - ... de ik-figuur mist de mogelijkheid tot aanpassing; hij vlucht naar de rust van het moederland om vermoedelijk ook daar teleurgesteld te worden. Eilanden bestaan niet."²¹ Aan die einde van die verhaal word die ironiese houding verwerp en die eertydse ironis besluit om sy lewe op n eenvoudige, onironiese wyse voort te sit. Maar hy onthou blykbaar nie dat hy rééds die "eenvoudige", rustige lewe op Moon Island beproef

21. Ibidem.

het en dat dit hom nie kon bevredig nie. En daarom is dié slot, anders as in die geval van Lucinda en de Lotoseter, 'n strukturele gebrek in die verhaal. In Lucinda en de Lotoseter word dit aan die einde duidelik dat Philip se "oplossing" ironies bejeën word, maar in Harmágedon word die terugvlug as 'n onironiese oplossing aangebied. "Na dertig sekondes rukte de Jet zich los van de aarde, nog een moment zag ik, zo dacht ik tenminste, de smalle strook land die Moon Island was, en toen doofde de muziek uit en een stewardess, met honing op de roze lippen, bood me een kelk aan. Ze sprak met de tongval van mijn vaderstad. Je mag geen stewardess omhelzen. Hoe graag had ik het gedaan, als welkomstgroet, als zoenoffer voor mijn lange afwezigheid." (159 - 160) Daar is geen sweem van ironie in dié totale oorgawe waarmee Han die "kelk" van die lugwaardin ontvang nie. In die lig van die verhaalstruktuur, wat die dood van Lydia as die enigste sinvolle gebeure beskou het, kán hierdie simplistiese uitweg nie aanvaar word nie. In hierdie slot word daar nie rekening gehou met die ironie wat verwerp is nie, en daardeur word die slot self ongeldig.

3

Aan die einde van Harmágedon verdwyn die ironie skielik en onverwags uit die verhaal, en die leser word derhalwe agtergelaat met die indruk van 'n onbevredigende slot. Het Paard Ugo (wat saam met Harmágedon en die nog onverskene De kroeg van het groot verdriet 'n trilogie sal vorm) toon deurgaans blyke van die ineenstorting van 'n ironiese struktuur wat as 't ware hand uitgeruk het en nie meer in staat is om 'n verhaal tot 'n hegte eenheid saam te bind nie.

Die skrywer gee 'n belangrike leidraad vir die basis van die struktuur van die verhaal in sy uitdruklike kwalifikasie van die titel: Het Paard Ugo: Kroniek uit een 'beloken' tijd 10 mei

1940 - 7 december 1941.²² Die term "kroniek" word oor die algemeen gebruik om n objektiewe verslag van belangrike gebeurtenisse in chronologiese volgorde aan te dui. Dit is bloot n relaas van die feite s nder kommentaar daarop, en die verteller is nie emosioneel betrokke by die gebeure nie. Dit is duidelik dat Gijsen se gebruik van die term ooreenkomste sowel as verskille met daardie gangbare betekenis toon. Het Paard Ugo is wel n verslag van gebeurtenisse wat (vir die verteller) van belang is, maar die verteller se objektiwiteit lewer enkele probleme op; en aangesien "objektiwiteit" ook n belangrike aspek van die ironiese houding is, is dit nodig om hierop in te gaan. Die objektiwiteit van die kroniek vereis dat die weergawe van die feite liefs in die derde persoon moet geskied. Die kroniekskrywer is by uitstek die alwetende, alsiende en volkome onthegte verteller ("omniscient narrator"). Die kronieke van Gijsen word egter in die eerste persoon vertel. Die toon van hierdie vertelling is wel oenskynlik objektief; die verteller het skynbaar n heel nugter kyk op sy materiaal en lyk self n soort "outsider" wat nie direk die verhaalgang beinvloed nie. Nietemin blyk dit gou dat die ek-verteller, ten spyte van sy objektiwiteit, emosioneel intens by die gebeure betrokke is. Die kroniekvorm word dus nie "suiwer" aangewend nie. In die loop van hierdie bespreking sal ek probeer verduidelik hoe dié vorm hier gebruik word as n middel om die chaos wat ontstaan deur die verbrokkeling van die ironiese struktuur, te kamoefleer.

Ook in Het Paard Ugo kom nog heelwat voorbeelde van verbale ironie voor, maar dit is twyfelagtig of Haakon M. Chevalier se bewering: "verbal irony almost always reflects the presence of deeper irony"²³, hier nog geldig is. Die ek-figuur in die verhaal is geen ironis meer nie. Wat hy s , kan dikwels as ironies beskou word indien dit uit die verhaalkonteks

22. n Soortgelyke kwalifikasie is ook aan Harmagedon toegevoeg: "Een kroniek van recente jaren." My hierna volgende bespreking van die aanwending van die kroniekvorm is ook op dié verhaal van toepassing, maar die kroniekvorm is in Harmagedon van minder strukturele belang en in elk geval is dit daar nie in so n groot mate gebruik om n gebrek aan strukturele eenheid te verbloem nie.

23. The Ironic Temper, bl. 86.

gehaal word, maar binne die verhaal self word die ironiese werking deur die emosionele betrokkenheid van die ek-figuur vernietig. n Ironiese kyk op die lewe is nie versoenbaar met n houding wat ook neig om die self en die wêreld met bejammering, walging of bitterheid te bejeën nie; en indien daar n poging aangewend word om ironie in so n atmosfeer aan te wend, word dit n eksplisiete uiting met didaktiese strekking. Die geimpliseerde kontras tussen wat gesê word en wat bedoel word, gaan verlore, en die leser se vryheid om albei kante van die saak in te sien en deur albei geroer te word, word verydel deurdat hy gedwing word om te simpatiseer of om te laak. Hy word van sy objektiwiteit beroof en die ironiese effek van lag-én-seerkry word daarmee grotendeels opgehef. Die ironie in Het Paard Ugo word in n groot mate op dié manier ongeldig gemaak. n Stelling soos, bv.: "Men kan even gemakkelijk onverliefd worden as verliefd en dit duurt veel langer" (12)²⁴, kan op sigself as ironies beskou word. Deur die gebruik van die negatiewe voorvoegsel on- word n heel nuwe en ironies-negatiewe betekenis gegee aan die geykte begrip "verlief raak"; maar die ironiese effek word byna totaal vernietig deurdat dié sin voorafgegaan word deur n passasie waarin uit patos en verbittering blyk dat die houding van die verteller beswaarlik ironies-objektief kan heet: "Lang vóór Sartre Huis Clos schreef, had ik ontdekt dat de hel de anderen zijn want elke avond, elke nacht, elke dag vrijaf leefde ik met Berenice ... Wanneer ik wilde te rust gaan, moest zij dit ook want dan moesten de tafel en de stoelen verplaatst worden en lagen we beiden lijk gisanten roerloos en zwijgend naar het plafond te kijken, elk aan zijn wanhoop knagend, een korst beschimmeld brood ... Men kan even gemakkelijk ..." (12) Selfs wanneer die ek-verteller homself op n ironiserende wyse probeer aftakel, vernietig sy betrokkenheid in sy situasie alle moontlike plesier wat die leser uit die uitbeelding kan put: "Maar ze (Berenice) wil me vernederen, ze wil me klein krijgen. Ik ben klein. Ik ben de patiënt die aan de psychiater zei dat hij aan een inferioriteitscomplex leed. Waarop de psychiater antwoordde: U bent ongeneesbaar, U is inferieur." (17) Die ironie gaan hier

24. Die bladsynommers verwys na die eerste druk, Diogenes, Antwerpen, 1968.

heeltemal verlore omdat die leser die "ironis" reeds goed genoeg ken om te weet dat hy doodernstig is, dat hy reg het en dat hy besig is om aan sy "ongeneesbaarheid" ten onder te gaan. Die ek-figuur probéér dus ironies wees, maar hy is veels te betrokke in sy situasie om te slaag.

Geslaagde verbale ironie bestaan alleenlik nog wanneer dit in die loop van n vertelling aangetref word en nie direk betrekking het op die ek-figuur se eie situasie nie: "... de Luftwaffe bombardeerde kathedralen en historiese bezienswaardigheden. Men kon de nek van de Britten niet afwringen, men vernielde hun toeristische attracties." (50) Voorbeelde van n dergelyke saamvoeging van inkongruïteite (hier oorlog en toerisme) kom egter selde voor; hulle toon n objektiwiteit wat uitstekend pas by die kroniekvorm, omdat die verteller daarin as heel gedistansieerd verskyn. Maar dit word nie genoegsaam aangewend om n strukturerende invloed te word nie. Daar is in hierdie verhaal nie sprake van n stramien van verbale ironie waarop die kroniekvorm ingeweeft sou kan word nie.

n Kenmerk van die verhaal wat reeds by die eerste oogopslag opvallend is, is die groot aantal losstaande paragrawe wat dikwels nie direk op mekaar betrekking het nie. Dit kan beskou word as slegs één van die simptome van die verbrokkelde struktuur wat hierdie verhaal kenmerk. "De compositie is brokkelig. Binnen het kader van een hoofdstuk doen zich herhaaldelijk witregels voor die niet de sterke suggestiewe functie hebben die ze bv. bij een Jan Wolkers wel bezitten. Ze wijzen veel-
eer op remmingen in de verbeeldingsactiviteit van de auteur. ... De diverse hoofdstukken zijn ook niet meesterlijk op elkaar aangesloten. Ze staan heel logisch en chronologisch achter elkaar. De compositie is weloverwogen, niet creatief tot stand gekomen. Ze vinden ook geen eindpunt. ... Daarom noemde hij zijn roman een kroniek." ²⁵ Die gegrondheid van hierdie oordeel kan gedemonstreer word aan die hand van hoofstuk vier, wat nie alleenlik die inwendige desintegrasie vertoon nie, maar ook byna geen verband het met die res van die verhaal nie.

25. Jan Elemans, "Het Paard Ugo," Het Brabants Dagblad ('s Hertogenbosch), 23 November 1968.

Dit behandel die ontmoeting van die ek-verteller met Consul-generaal Delfosse. Ná hierdie konfrontasie, wat niks besonder belangriks oplewer nie, verskyn die generaal nooit weer op die toneel en hy oefen byna geen verdere invloed op die verhaalgang uit nie. Die hoofstuk self is verdeel in twintig aparte paragrawe wat deur "witregels" geskei word, en dit skep dikwels 'n onsamehangende indruk. Anekdotes uit die generaal se lewe, karaktertrekke, en die uitbeelding van die ontmoeting self word op 'n taamlik losse manier saamgevoeg sonder dat daar sprake is van 'n innerlike noodwendigheid of spanning. Bv.: "De legende wilde ook dat hij (= die generaal) nooit een verslag las dat langer was dan twee getikte bladzijden. 'Het scheppingsverhaal in de Genesis - met de vogels, de vissen en het meesterstuk, wij - vergt maar zeven minuten lectuur', zei Delfosse, dus kan men alles resumeren." (40) Hierdie paragraaf het hoegenaamd geen funksie binne die verhaalverloop nie. Die generaal se voorliefde vir bondigheid kom nooit weer ter sprake nie, en dit dien ewe min om die skrywer se houding teenoor sy materiaal te illustreer: want die verhaal, en veral hierdie hoofstuk, word gekenmerk deur 'n onfunksionele wydlopiegheid eerder as deur 'n neiging tot bondigheid. Vanuit 'n strukturele oogpunt vervul die generaal-episode geen enkele funksie nie; tensy aangevoer sou word dat sy teenwoordigheid ter illustrasie van die kroniekvorm mag dien, m.a.w. dat hy verskyn juis ómdat hy geen funksie het nie. 'n Kroniek is bloot 'n chronologiese vertelling van wat gedurende 'n bepaalde tydperk gebeur het, en logieserwys is dit dus aanneemlik dat nie álle gebeurtenisse "ter sake" sou wees nie. Maar dit sou 'n sofistiese argumentasie wees. 'n Kroniek is op sigself geen kunsvorm nie, maar slegs 'n verslag; indien dit egter literêre aspirasies koester, is dit nodig dat dit op die een of ander manier 'n inwendige eenheid of kohesie besit. Hierin skiet Het Paard Ugo te kort, en m.i. het Jan Elemans reg as hy te kenne gee dat die verhaal slegs 'n "kroniek" genoem word ten einde 'n verbrokkelde bou te verantwoord.

Al wat blykbaar in hierdie verhaal nog as eenheidsfaktor aangewys kan word, is - i.p.v. ironie- 'n "superieure vorm van zelfkwelling".²⁶ Die verhaalsituasie is uit die staanspoor

26. Rico Bulthuis, "Marnix Gijsen en de eenzaamheid in 'Het Paard Ugo'," Haagsche Courant, 14 Desember 1968.

grotesk. Die ek-verteller is 'n Europese konsulêre amptenaar wat saam met sy gehate vrou Berenice²⁷ in 'n eenkamerwoonstel in New York woon. Hy gee sin aan sy lewe van "berustende wanhoop" (14) deur 'n "verhouding" aan te knoop met die afgeleefde perd van 'n Italiaanse smous. Hierdie ou knol, "een scharminkel, een rommelig samenstel van knoken, ribben en een witgrijs vel, een direkte afstammeling van het apocalyptisch paard van Dürer" (19), is die enigste simpatieke figuur in die lewe van die verteller. Hy herken in hom 'n "ewebeeld", 'n "geliefde" en hy gee sin aan sy eie lewe deur sy mede-ellendeling met suikerklontjies te troos. Hierdie gruwelik-ellendige situasie word nóg as humoristies-absurd, nóg met sinisme gesien (dit sou maklik 'n uiterste eksponent kon word van die sentiment wat in die siniese Engelse spreekwoord "the more I know of man, the more I love my dog" verwoord word), maar dit word met 'n masochisties-aandoende eerlikheid uitgebeeld. "Het paard Ugo keek mij aan met een blik die mij vol mateloos verdriet en verwijt leek. En daarop ging zijn bovenlip omhoog en ontblootte hij vuile, gele tanden - één ontbrak en in het midden was er een griezelige ruimte - en hij bracht een soort geluid voort dat hinniken moet betekend hebben en het was of dat afschrikwekkend dier me uitlachte omdat ik, in mijn keurig burgerpak, de plooi in mijn broek voorbeeldig gestreken, mijn schoenen keurig gepoetst door Berenice, zij die op ons huis en op mij waakte tot in de kleinste details, omdat ik met al mijn vertoon van burgerlijk fatsoen, goed gevoed, veilig aan 't werk, nog ellendiger was dan Ugo wiens knoken en ribben rammelden, ... lijk ivoren teerlingen op een marmeren tafelblad." (23) Die lang, uitgerekte sin skep inderdaad die indruk van welbehae in die miserie. Ugo se dood word in 'n paroksisme van walg en tog ook met 'n narcistiese genoeë weergegee. "Het moet wel tien uur geweest zijn, toen het paard zijn grote ogen sloot en met een zachte reutel en een stuiptrekking van zijn vier poten de geest gaf.

27. "Waarom draagt zij hier de mooie naam Berenice?" vra Paul de Wispelaere in sy artikel "Gijsens dodelijke ironie," (Het Vaderland-weekjournaal, 5 April 1969) M.i. is dit moontlik 'n ironiese verwysing na Ptolemeus III se getroue vrou Berenice, wat haar hare vir sy veiligheid opgeoffer het. Dié Berenice het wel "een superbe helmbos grijzend haar" (16), maar sy dryf haar man tot raserny.

De scherpe reuk van een brede stroom urine steeg in de kamer op en verdreef me. ... Ik stond voor de barokke, gevlekte spiegel en bekeek me zelf, klaar om op de vlucht te gaan, een misdadiger die zijn slachtoffer in de steek laat." (69) Die verteller, wat nou van sy "geliefde" beroof is, sit hierdie verhouding voort met Raja, n Joodse balletonderwyseres en vriendin van sy vrou. "Raja is geen aantrekkelijke vrouw: het is een ontwerp van een vrouw, een stellage van een vrouw, zoals Ugo een scharminkel van een paard was, is zij een scharminkel van een vrouw." (76) Die klimaks van dié verhouding is n ontmenslikte coitusscène wat in sy weersinwekkende selfbejeëning heelwat ooreenkoms vertoon met die dood van Ugo. Raja kom na die verteller se kantoor omdat sy n man "nodig" het. Hy is te swak om haar die bevrediging te weier: "... ik heb honger, ik heb dorst, dacht ik. Gaan we nu helemaal naar beneden en mag men nu ook zeggen: 'Ik heb een man nodig? Het is eender welke man, als het maar een man is met een stijve roede en twee testen.'" (110) In die opperste moment van vernedering en passie probeér hy objektief wees: "Ik ben heel langzaam opgestaan, met de twee handen steunend op mijn bureau. De ambtenaar die een grote beslissing gaat nemen. Om te gieren of om te kotsen, is het." (110) Selfbeskouing is egter nie objektiwiteit nie. In sy poging om vir die lesers n reaksie voor te skryf, illustreer hy slegs sy gebrek aan ironiese objektiwiteit. Hy is besig om die lesers se meegevoel af te dwing; die ware ironie gee nie om of sy lesers met "gieren" of "kotsen" reageer nie, en hy vrá seer sekerlik nie daarna nie.

Die wil dus voorkom dat die ironiese struktuur, soos dit in die werk van Marnix Gijsen gestalte kry, verbrokkel indien die ek-verteller sy objektiwiteit prysgee, die onleefbaarheid van die lewende erken en tog in n roes van self-kwelling daarmee voortgaan. Daar is egter nog n faktor wat meewerk om dié effek van verbrokkeling teweeg te bring. "Als skrywer herhaalde Marnix Gijsen zichzelf. Soms het bijna auto-plagiat." ²⁸ In hierdie verhaal hang die skrywer se "auto-plagiat" veral saam met sy vertoon van "culturele baggage", waarteen daar dik-

28. Rico Bulthuis, "Marnix Gijsen en de eenzaamheid in 'Het Paard Ugo,'" Haagsche Courant, 14 Desember 1968.

wels ook in ander verhale protes aangeteken is, maar waarmee hy ook soms besondere ironiese effekte bereik het. Paul Hardy het reeds n.à.v. Er Gebeurt Nooit Iets dié beswaar soos volg verwoord: "Bij de lectuur er van heb ik herhaaldelijk moeten denken aan een bekentenis van de Amerikaanse romancier John Dos Passos: 'We are drugged with literature, so that we can never live at all of ourselves'. De hoofdfiguur wordt a.h.w. bestormd door literaire citaten, assosieert deze met zijn vluchtigste gemoedsbewegingen en dirkt er zijn gevoelens derwijze mee op, dat men zich bij herhaling de vraag stelt: is dit alles nog substantieel leven of is het slechts een decadent spel met nauwkeurig geregistreeerde sensaties?"²⁹ Indien "literaire citaten" in dié uittreksel vervang word deur "kultuur" in die algemeen, het hy m.i., wat Het Paard Ugo betref, volkome gelyk. In hierdie verhaal word minstens een verwysing na elk van die volgende aangetref: Molière, Keizer Willem, Salvador Dali, die Apollo van die Belvédère, Sartre, "Paul et Virginie", "Romeo and Juliet", Dürer, Giotto, Franz-Jozef, Demeter, Litai-po, Boeddha, Herkules en sy Nessushuid, Tacitus, Plutarchus, Villon, die Romantiek van die Belle Époque, Pompeï, Frederik die Grote, Napoléon, Vondel; die Olympus, Bilderdijk, Paris, Homerus, Flavius Josephus en sy "Joodse Oorlog", die Venus van Milo, Frans Floris se doek "de Val der Verdoemden", Descartes, Augustinus, Flaubert se "Madame Bovary", Heine, Rashomon, Papageno, die Nibelungen, die Parthenon, Beethoven se negende simfonie, die Peloponnesus, Stendhal. Bowendien vind die leser nog verwysings na die Bybel, die Talmud en die Kabbala, kerk-Latynse aanhalinge, sitate waarby die name van die skrywers nie vermeld word nie, en spreekwoorde in Frans en Duits!

Die "beloken tyd" waarin die verhaal afspeel, dui die tydperk tussen die uitbreek van die tweede wêreldoorlog en die Japannese aanval op Pearl Harbour aan. Die ek-figuur beskou die tweede gebeurtenis as die verskyning van 'n "deus ex machina" (132) waarmee sy verdriet in die niet verdwyn: "... het is een

29. "Er Gebeurt Nooit Iets," De Gazet van Antwerpen, 27 Maart 1956.

feit dat al mijn echte en ingebeelde problemen plots van me afvielen als oude gewaden en dat ik maagdelijk stond teenover maandag 8 december 1941, de aanvang van de hergeboorte van onze vrije wereld met, - dat moet gezegd, - al haar ontzettende wanstaltige problemen." (133) Jan Elemans betwyfel die geldigheid van dié slot uitdruklik, en tereg: "Het verdriet begint zonder voorgeschiedenis, het eindigt met Pearl Harbour. Alsof er één lezer is die dat gelooft!"³⁰ In, en deur sy sloterkenning, dat veel van sy probleme ingebeeld was, maak die verteller as 't ware sy lyding dwarsdeur die verhaal onaanvaarbaar; en die chaotiese verwarring waarin die "kroniek" algaande ontaard het, is vir n outentieke oplossing doodgewoon nie meer vatbaar nie.

---oOo---

30. "Het Paard Ugo," Het Brabants Dagblad ('s Hertogenbosch), 23 November 1968.

IRONIE OM DIE IRONIE

1

De Vleespotten van Egypte kan as uitgangspunt by die bespreking van dié reeks verhale beskou word. Die sleutel tot die ironiese struktuur word reeds op die titelbladsy aangetref: Een sotternij. Anton van Duinkerken sê van dié woord: "Het woord mag niet vertaald worden in 'zothed', maar veeleer in 'zottigheid', zoiets als baldadige pret."¹ Die ironiese struktuur het dus in dié verhaal n heel besondere funksie, wat wesenlik verskil van dié waarmee ons tot dusver kennis gemaak het. Die konstruksie van die verhaal is sodanig dat dit elke moontlike geleentheid vir pretmaak uitbuit. Hierdie prettigheid word hoofsaaklik d.m.v. verbale ironie bereik, maar verbale ironie in dié verhaal is nie soseer n aanduiding van die aanwesigheid van n "dieper" ironie nie, dog sêlf die basiese strukturele faktor.

Die belangrikste besware wat deur die kritici geopper is, word deur dié insig uit die weg geruim. Greshoff sê bv. dat die boek n half ernstige, half spottende essay is waaraan die skrywer die skyn van n roman gegee het om sy verskillende opvattinge in mensegedaante te laat handel en spreek, maar dat dit innerlike noodzaak en spanning mis.² Hubert Lampo se "enige teknische bezwaar" dui ook op n tekort aan organiese eenheid. Dit "houdt hiermede verband, dat de afzonderlijke gebeurtenissen vrijwel nooit aan een organische noodzaak beantwoorden, afgezien dan van de storm over de prairie, die Andreas' karakterrevolutie bepaalt. Voor het overige vormen ze veeleer een keten met afzonderlijke schakels, dan een soort van elektrische geleiding, waardoorheen de onafgebroken stroomspanning van één sluitend artistiek geheel loopt."³ Hierdie besware is geregverdig, maar nie heeltemal "ad rem" nie. Dit is belangrik om te onthou dat die verhaal n "sotternij" is en géén roman nie; dat romanvereistes nie hier sonder meer geldig

1. Dietsche Warande en Belfort, 1956, bl. 333.

2. Jan Greshoff en René Goris, Marnix Gijsen, bl. 126.

3. "Een boeiend grensgeval", De Volksgaset(Antwerpen), 19 Februarie 1953.

is nie. Die gebrek aan innerlike spanning op die verhaalplan ("narrative level") is geen verlies nie: die verhaal put sy artistieke eenheid uit sy struktuur-om-die-baldadige-pret.

Met die gebrek aan innerlike spanning hou ook die ander belangrike beswaar verband: die gebrekkige of oor-simplistiese psigologie van die hoofkarakters. "Niet alleen de schraalheid van de fabulering weerhoudt er ons van in dit boek een volwaardig roman te zien. Ook de psychologie der personages is daarvoor te schematisch of simplistisch gebleven en zij worden tot een te grote dienstbaarheid gedwongen aan schrijvers culturele bekommernissen en aan het centrale motief: de confrontatie Europa - Amerika."⁴ Maar m.i. is ook dit nie 'n volkome geldige beswaar nie. Die psigologisering is hier met ópset simplisties: die verhaalpersonasies is nie karakters in die sin van individuele persone nie, maar eerder beliggamings van sekere Europese standpunte wat getoets word aan die Amerika-ervaring en waardeur beide die Amerikaanse en die Europese waardes ondersoek of herondersoek word. En hierdie ondersoek geskied in terme van die verhaal se eie premisse: nie aan die hand van 'n psigologiese analise van die invloed wat die Amerika-ondervinding op sekere personasies uitgeoefen het nie, maar deur die prettige en ironiese uitbeelding van 'n reeks konfrontasies en anekdotes wat 'n mate van eenheid verkry deur die aanwesigheid van òf een òf albei die hoofpersone. Die twee hoofpersone verteenwoordig twee min of meer gevestigde, dog geïroniseerde Europese standpunte: die lewensmoë jong aristokraat en die pedantiese intellektueel. Algaande blyk dit egter dat die ondervindinge in die Nuwe Wêreld die aanmerklike verskille tussen die twee meer en meer ophef: "naarmate men in het boek vordert, verliezen de beide personages voortdurend meer hun scherpe omlijning; zij schuiven over elkander, zij worden twee in elkaar verstrengelde facetten van eenzelfde personage, ook al verkiest Andreas in Amerika een nieuw leven te herbeginnen terwijl de andere na Europa terugkeert."⁵ Die elementêre

4. Ivo Michiels, "Heimwee vervangt Ressentiment", Het Handelsblad (Antwerpen), 24 Februarie 1953.

5. R. Herreman in Vooruit (Gent), 26 Februarie 1953.

karaktertekening saam met die losse struktuur is van ondergeskikte belang in hierdie verhaal waar die skrywer-manipuleerder daarop uit is om d.m.v. 'n prettige "sotternij" en veel ironie die konfrontasie Amerika-Europa in oënskou te neem.

Andreas van Bever is die laaste telg van 'n uitgeleefde adellike geslag. Wanneer Robijns, die ek-verteller, hom ontmoet, het hy reeds 'n min of meer volledige filosofie oor die selfmoord opgebou, en hy wag op die geskikte geleentheid om die ideale selfmoord te pleeg. In hierdie stadium van die verhaal dien Andreas daartoe om ironiese kommentaar te lewer op die absurditeit van die ou, gevestigde Europese konvensies. Andreas het met die volle drag van dié beknellende gebruike en vooroordele grootgeword, en dit dryf hom na 'n selfmoordsfilosofie! In die tweede helfte van die verhaal word daar weer "baloedige pret" geput uit die verrassende wyse waarop Andreas op sy ervaring van Amerika reageer. In die lewenskragtige jong land val sy selfmoordidees van hom af en hy blyk 'n doodnormale jong man te wees!

Van 'n verhaal in die sin van 'n "storie" is daar nie veel sprake nie. Die boek bestaan eintlik uit 'n reeks situasies wat ná mekaar uitgebeeld word op so 'n manier dat eers 'n aantal Europese en dan 'n aantal Amerikaanse houdings, gebruike en idees weergegee en geïroniseer word. Die struktuur is heel los en die "eenheid van handeling" bestaan byna glad nie. Elke situasie is op sigself van belang, maar moet ook op sigself beoordeel word, omdat dit nie as 'n onafskeibare onderdeel van 'n verhaál-geheel kan geld nie. Die reeks episodes met die gesin Dobson kan as illustrasie hiervan gebruik word.

Robijns en Andreas tel in 'n straat in New York 'n woonstelsleutel met 'n briefie op, pas nadat dit blykbaar uit 'n venster na hulle gegooi is. Volgens die briefie is ene Mary Dobson teen haar wil opgesluit, en saam met 'n polisieagent gaan hulle ondersoek instel. Hulle vind 'n middeljarige mev. Dobson naak en dronk en inderdaad 'n gevangene in haar eie huis. Mnr. Dobson verskyn op die toneel, en oor 'n paar glase whisky verduidelik hy dat sy vrou aan drank verslaaf is en dat hy haar

toesluit omdat sy onder die invloed van drank ekshibisionisties word. Op sigself beskou is hierdie 'n hoogs interessante episode, en die ironiese moontlikhede, veral wat betref die Amerikaanse houding t.o.v. dronkenskap en die bekende Amerikaanse openhartigheid (mnr. en mev. Dobson se seksuele probleme word openlik bespreek) word ten volle uitgebuit, maar dit het geen verdere belang in die "verhaal" nie. Die kennismaking met die Dobsons dien wel daartoe dat Andreas en Robijn 'n egte Amerikaanse "cocktail party" bywoon, en later 'n motorreis liewer as 'n treinrit na die weskus aflê, maar mev. Dobson se "siekte" en mnr. Dobson se kennis en insig speel geen verdere rol nie.

Die motor breek op Laramie en die Dobsons verdwyn heeltemal van die toneel. En ook hier blyk weer dat die verskillende losstaande episodes slegs dien om soveel moontlik geleentheid vir "baldadige pret" en die ironisering van beide Europese en Amerikaanse houdings en opvattinge te bied. In Laramie, bv., gaan luister Robijns en Andreas na "de beroemde predikant en revivalist Wayne Thompson" (97)⁶, en daarmee ontdek hulle die verskil tussen die Europese en die Amerikaanse Christendom. Wayne Thompson se kenspreuk is "from Gun to Gospel" (97) en sy benadering is in die oë van die Europeërs, om die minste te sê, onortodoks. "Vele jaren was hij een door en door gemeen maar (dit benadrukte hij) succesvol gangster geweest, totdat hij de roep van de Heer had gehoord en zijn dwalingen had afgezworen." (97) Die reaksies van Robijns en Andreas ironiseer beide die ou Europese en die potensiële Amerikaanse "bekeerling" se interpretasie van die ondervinding. Andreas "zag in Thompson een soort primitiewe heilige, een prediker die handig gebruik maakte van de elementen der folklore die het meest de aandacht trokken bij zijn gehoor en hij haalde er St. Paulus en zijn rede over de onbekende God bij te pas." (99) Robijns se reaksie ironiseer weer die Europese houding: "Verbeeld je dat een Europees geestelijke, om zijn gehoor tot grotere vroomheid aan te zetten, van op de kansel zou verkondigen dat hij op een

6. Die bladsynommers verwys na die negende druk, A.A.M. Stols/J.-P. Barth, 's-Gravenhage, 1962.

of andere manier gefaald had. Dat zou geen twee keer gebeuren. Zijn bazen zouden wel zorgen dat hij ergens in een patattendorp biechtvader van een zestal gasthuisnonnetjes werd, met verzoek niet in de naburige stad te verschijnen." (99)

Die Amerikaanse houding teenoor die vrou is een van die belangrikste aspekte van die "American way of life" wat in oënskou geneem word, en die Amerikaanse vrou word beurtelings met ironie bewonder en afgetakel. Amerika word as "dit land van het matriarchaat" (125) beskou, en die mans daar is "de onderdanen van de 'moms', de 'mammies', de 'sweet old ladies'." (127) Met die intrede van Vivian maak die leser kennis met 'n tipiese, lewenskragtige jong Amerikaanse vrou, en sy word weldra die toetssteen van die ervaring "Amerika" vir al die ander, hoewel sy nié as die volmaakte eindpunt beskou word nie. Voor- dat Andreas op haar verlief raak (of in haar web verstriek raak: die leser is nooit heeltemal seker nie) verwyf hy haar "een bekrompen opvatting van de letterkunde, een gebrek aan smaak, aan ontwikkeling en beschaving; een primitiewe Amazonen-houding" (136), maar kort daarna stuur hy sy eie opinies na die duiwel. "Hij had de schoonheid eindelijk ontmaskerd en de oude Europese gewaden van het 'l'art pour l'art' afgelegd." (140) Die leser put 'n aansienlike mate van pret uit hierdie verwisseling van standpunt wat klaarblyklik eerder deur Vivian se "blonde, lange haren" as deur haar "korte begrippen" (141) teweeggebring word! Vivian is weldra vas beslote om met Andreas te trou, en haar koelbloedige kampanje word met veel ironie gevolg. "Er zijn mannen die je nu eenmaal moet verkrachten, opdat ze zich als man zouden ontpoppen. Andreas behoort daartoe." (154) Sy neem vanselfsprekend hulle huishouding en kokery oor, en "na de maaltijd werd hem (Andreas) een schortje aangebonden en de laatste telg van het Huis van Bever droogde gewillig, alhoewel wat onhandig, het vaatwerk." (146) Barones Van Bever daag in Amerika op om ondersoek na Vivian te kom instel, en onder die vaardige hand van die aspirant-skoondogter vind daar byna dadelik 'n ietwat sielige veramerikanisering plaas. "Al het indrukwekkende dat de barones had gekenmerkt was verdwenen. Men kon haar niet meer onderscheiden van de duizenden, levens-

krachtige, oudere vrouwen die wij hier overal ontmoetten." (161) Die barones is vol lof vir Vivian, en kort daarna reis hulle na haar ouerhuis, waar die huwelik bevestig word en Vivian haar sin kry.

Soos die "verhaal" verloop, besef die leser dat elke episode n aspek van die Amerikaanse lewenswyse op dié prettige manier uitbeeld, maar die toon verander tog in die twee slot-hoofstukke: "... de gehele reis doorheen Amerika schijnen ten slotte vooral losse akkoorden te zijn geweest om tot dit adagio te komen, waar de Europeaan ... zich over de werelden en de mens bezint. ... Hier is het boek ook geen 'sotternij' meer ..."⁷ Volgens my is die slot nie alleenlik n besinning nie, maar ook in n verdere sin ironies, asof n "dieper" ironie tog ten spyte van die verhaalopset tot stand kom. Robijns gaan besoek Vivian en Andreas in Taos net voordat hy terugkeer na Europa. Daar, "in het gezegende Taos" (197), besef hy dat hy "al goed op weg was zijn (Andreas se) overgang naar Amerika en zelfs naar de heidense Pueblos na te volgen." (194) Andreas voer hom op na "de tinne des tempels" met die verloklike uitnodiging om by hulle in Taos te kom woon. "Onmiddellijk, kortaf zelfs, heb ik geweigerd want ik wist dat, indien ik aarzelde, Andreas mij zou overtuigen." (195) Dit is ironies dat die slot die teenstelling Europeër/Amerikaner (of Amerikanerbekeerling) wat dwarsdeur die verhaal heel duidelik geblyk het, byna totaal ophef. Robijns aanvaar en verstaan Andreas se bekering; hy versoen hom met Amerika, maar - verdere ironie! - Robijns gaan tog terug na Europa omdat hy soos die Indiane is waar Andreas en Vivian hulle geestelike tuiste gevind het: "Ik ben een man met wortels. Ik ben aan het verleden gebonden. Je Indianen hier vereren hun voorouders, je vrienden de Chinezen hebben op die verering hun beschaving gegrond, ik doe hetzelfde." (196)

In die slottonele is daar van "sotternij" geen sprake meer nie: dit is asof die pretmaker agter die verhaal totaal uitgespeel en in dodelike erns verstrik geraak het. Die laaste

7. R. Herreman in Vooruit (Gent), 2 Maart 1953.

daad wat Robijns in Amerika doen, is absurd: hy laat hom inskryf vir 'n reis na die maan. Hy doen dit as die uiterste ironiese kommentaar op sy reis na "die nuwe wêreld". Al wat sy jaar in Amerika hom geleer het, is "dat ik er voortaan nooit meer als van ouds zou zijn; onvast op mijn anker, ongeschikt voor een andere bodem, nergens volkomen thuis, aan deze noch aan gene zijde van het grote water." (203) Die verteller het in die verloop van die spel, as 't ware "al spelende", deurdrenk geraak met die besef van die relatiwiteit van alle dinge: dat algemeen-geldige waardes eenvoudig nie vir die mensdom opgestel kan word nie; en met sy laaste absurde daad bevestig hy die ironiese relatiwiteitsbesef wat in sy spel-met-ironie tot stand gekom het. Hy is nou so min tuis op aarde as wat hy op die maan sou wees. Deurdat die spel aan die einde onverwags erns word, word daar in die verhaal tog 'n dieper ironiese kontras geskep. 'n Spanning ontstaan tussen die aanbieding van die verhaal as "sotternij" en die "dodelike erns" van die slot; waaruit blyk dat ook die spel-met-ironie op die desintegrasie van die self kan afstuur.

2

In De Parel der Diplomatie maak die baldadige pret as ironiese struktuurmiddel skielik ná veertien jaar weer sy verskyning, en in dié verhaal word dit konsekwent volgehou: daar is hier geen sprake van 'n slot waar die spel erns sou word nie. 'n In die oog lopende strukturele kenmerk van die verhaal - opvallend omdat dit in Gijsen se verhaalkuns byna heeltemal ongewoon is⁸ - is dat dit van 'n derdepersoonsverteller gebruik maak, m.a.w. dat daar geen spoor is van die ironiserende ek-verteller nie, en die ironiese trant word op 'n opmerklike wyse daardeur beïnvloed.

'n Derdepersoonsverteller is in staat om veel meer objektief te wees as 'n ek-verteller, omdat hy nie persoonlik by die verhaal betrokke is nie. So 'n verteller is verskans in sy anoniniteit; en aangesien hy verder verwyder is van die verhaalmateriaal as

8. De Lange Nacht was tot op datum die enigste uitsondering.

die ek-verteller, wat nog deel is van die verhaal, is sy ironiese blik veel ruimer as dié van die ek-verteller. Dit is dus vir hom veel makliker om álles in die verhaal te ironiseer, d.w.s. vanselfsprekend ook die hooffiguur. n Ek-verteller kan nie bekostig om homself af te takel en te ironiseer sonder om iewers n korrektief aan te bring nie. Gijsen se ek-vertellers beeld hulleself dikwels as "quantité négligeable"⁹ uit, maar hulle sorg tog dat hierdie indruk elders gewysig word, dat n korrektief aangebring word. So maak hulle bv. van sitate uit die wêreldliteratuur gebruik om te bewys dat hulle intelligent en gevoelig is, en deur middel van hulle ironiese blik op die wêreld om hulle bevestig hulle hul superioriteit, ten spyte van die self-aftakeling. n Derdepersoonsverteller, daarenteen, hoef nie op hierdie manier vir sy ironie te kompenseer nie, omdat hy self nié by die situasie betrokke is nie. Dit is dus vir hom moontlik om sy hooffiguur totaal af te breek, m.a.w. hy kan werklik die rol van die marionette-meester speel, wat toutjies trek en dit geniet om te sien hoe die poppe na sy wil dans, en hy kan hulle vernietig wanneer dit hom pas. In n derdepersoonsvertelling is daar dus nie sprake van n persoonlikheid wat mag desintegreer òf deurdat sy identiteit opgelos kan word in die ironiese blik waarmee hy die wêreld bejeën nie, òf deurdat hy so betrokke raak in sy eie pyn dat hy sy ironiese masker verloor nie. Die verteller is in Gijsen se hy-verhale so afsydig dat niks hom kan raak nie, en in die wêreld wat in De Parel der Diplomatie geskep word, is daar nie sprake van pyn nie; dit word daargestel as bron van vermaak.

Dié bepaalde ontwikkeling in Gijsen se verhaalkuns kan m.i. beskou word as die uitvloeisel van die rigting waarin sy hantering van die ironiese lewenshouding, soos dit blyk uit die vorige hoofstuk, gegroei het. Die volgehoue ironiese houding het vir die ek-verteller onleefbaar geword. Uit die daaropvolgende twee verhale (De Parel der Diplomatie volg op Harmagedon; De Val van Zijne Excellentie Minister Plas volg op Het Paard Ugo) sal nou blyk dat die ek-verteller as sodanig

9. De Kat in den Boom, bl. 103.

verdwyn het, en dat die ironiese houding nié meer as die ontwikkelende lewensuitkyk van n bepaalde verhaalpersonasie nie, maar as n voldonge feit voorgestel word. Paradoksaal genoeg lyk dit dus asof die skrywer die absolute relatiwiteit van die totaal-objektiewe ironiese houding as n beskerming of skans teen die desintegrerende ironiese ek aanwend. Bespiegeling van dergelyke aard val egter buite die bestek van dié skripsie, aangesien ek my slegs toelê op n analise van die gebruik van ironie in Marnix Gijsen se verhale: n soeke na die skrywer se rédes vir die gebruik sou allig in die biografie of die psigologie tereg kom. Tog is dit interessant om daarop te let dat die eerste instansie van die gebruik van ironie as in-sigself-bevredigende spelvorm, De Vleespotten van Egipte, die verhaal is wat gevolg het op Klaaglied om Agnes, waar die ironiese houding wel nie opgesê is nie, maar tog opsy geskuif is, omdat dit in die betrokke verhaalkonteks ook onhoudbaar was.

Soos in De Vleespotten van Egipte word die aard van die verhaalstruktuur reeds in n ondertitel aangedui: "Een divertimento". "De parel der diplomatie is presies wat hij het noemt: een divertissement, een luchthartige afrekening met de conventionele diplomatie met als moraal heel in de verte misschien de les dat daarmee in onze wereld niet zo heel veel meer valt te beginnen."¹⁰ Soos in De Vleespotten van Egipte word die episodes en anekdotes min of meer los van mekaar en dikwels sonder onderlinge kohesie uitgebeeld, slegs ter wille van die pret wat hulle verskaf. Die "moraal" word hier nog meer aan die interpretasie van die leser oorgelaat; in De Vleespotten van Egipte word die baldadige pret ten slotte in erns opgelos, maar in De Parel der Diplomatie word die pret end-uit volgehou, en die "les" wat die kritikus heel in die verte bespeur, word nooit uitdruklik getrek nie. As "divertimento" is die pret self weer eens die bestaansrede vir die verhaal.

Die verhaal bestaan uit n ironiese draakstekery met die hedendaagse politieke wêreld en die posisie van n lid van die

10. "Ironische kijk op de diplomatie;" N.R.C. (datum onbekend.)

adelstand in die moderne samelewing, op so 'n manier dat alle illusies wat die leser moontlik in verband met die diplomatieke lewe mag hê, op 'n heel prettige wyse vernietig word. Hierdie "goedgehumeurd mondain verslag over de diplomatie" het inderdaad kante "die aan een boutade doen denken"¹¹; maar die lighartige geestigheid voer steeds die botoon, al ontbloom die spottende blik van die volkome onthegte ironis wat aan die woord is, nie alleenlik die "snullitiet" van sy voorbeeldige modepop-diplomaat nie, maar ook die eng diplomatieke kringe in beide Europa en Amerika. "Jonkheer Philips Everaert de Turm word deur zijn moeder de douairière vanaf zijn prilste jeugd opgevoed tot de sierlijke snulliteit die hem een glansrijke carrière in de diplomatie moet opleveren. Hij wordt wat hij worden moet: een snul op ambassadeursniveau. Meer karikatuur dan mens, wordt hij ons door de schrijver geëttaleerd als een ledepop, gevuld met niets. Marnix Gijzen ... vindt daar vermaak in: hij noemt zijn boek een divertimento."¹²

Tydens Philips se eerste buitelandse aanstelling word sy loopbaan bedreig deur die ambassadeursvrou wat haar bes doen om hom te verlei, en die uitbeelding van dié episode kan as 'n goeie voorbeeld beskou word van hoe die skrywer te werk gaan om besondere ironiese effekte te verkry. Hy tref Monica nakend in sy slaapkamer aan. "Een panische schrik overviel hem, geen enkele begeerte riep dit naakte, nu goed zichtbare lichaam in hem op, alleen overheerste de schrik zich in een gevaarlijk avontuur te begeven, want hij wist dat hij nooit met zijn verovering zou kunnen opscheppen in zijn milieu en dat hij zelfs elke plagende allusie erop zou moeten wegschoppen. Men kan het hem niet ten kwade duiden dat hij in bijzonder moeilijke omstandigheden op al zijn geestesvermogens beroep deed, dat hij vluchtig dacht aan Jozef en de vrouw van Potiphar die, indien ze ietwat handiger ware geweest, de joods-Egyptische kwestie voorgoed van de baan zou geholpen hebben, dat hij in uiterste concentratie het voor en tegen van het geboden avontuur overwoog.

11. Ibidem.

12. F. van Tartwijk, "De Parel der Diplomatie," Streven (Antwerpen), Mei 1967, bl. 836.

In vroegere eeuwen was de diplomatie uiteraard langzaam en hadden de onderhandelaars altijd ruim tijd om een repliek te bedenken, maar nu gebeurt het dat een diplomaat plots voor een vraagstuk wordt gesteld en onmiddellijk een houding moet aannemen, hoe gevaarlijk overhaasting in grote zaken ook is" (51 - 52; ¹³ my onderstreping). Die uiters gevaarlike avontuur wat hom aangebied word, veroorsaak by Philips n paniekreaksie wat die avontuur van alle verloklikheid beroof, maar die paniek self word ridikuul gemaak as sy werklike rede daarvoor te voorskyn kom. Hy sal die avontuur nooit in sy loopbaan kan "gebruik" nie!! Die verregeande wyse waarop Philips die Bybelverhaal op die aktualiteit en op sy eie posisie van toepassing maak, beroof die situasie van alle erns. En wanneer hy die situasie dan deur sy vergelyking tot die lagwekkende gereduseer het, word hy self ook ironies afgetakel deurdat hy as voorgenome diplomaat die konfrontasie in diplomatieke lig sien en as sodanig wil oplos. Hierdie episode kos hom dan ook sy pos in Londen; nie omdat hy aan Monica toegegee het nie, maar omdat hy die gevaarlike avontuur van die hand gewys, en dit sodoende self tot n gevaar vir sy loopbaan gemaak het! Die werklike rede vir sy ontslag word egter diplomatieserwyse verswyg, en die onsekerheid verleen ten slotte aan Philips nog n sekere allure: "niemand wist met zekerheid te zeggen of hij een Don Juan ofwel een eunuch was, maar iets was er geweest" (65).

Met behulp van sy persoonlike fortuin en sy reputasie be-land hy as konsul-generaal in New York. Daar skeep hy dadelik "een beste indruk: hij was lang en slank, atletisch en ietwat aristocratisch van uitzicht en het bleek dadelijk dat hij zich volkomen kon aanpassen aan de geestelijke bekrompenheid van het milieu waar hij een rol moest spelen." (93) Die manier waarop die skynbare lof vir Philips skielik geïnverteer word, en sy aanpasbaarheid saam met die Amerikaanse geestelike milieu gehekel word, is weer eens n illustrasie van die verbale ironie wat in dié verhaal nie as eksponent van n "dieper" ironiese struktuur beskou moet word nie, maar wat sêlf die strukturele

13. Die bladsynommers verwys na die derde druk, Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage/Rotterdam, s.d.

grondslag van die verhaal vorm.

Beide die Europese en die Amerikaanse vooroordele word op dié verbaal-ironiese en prettige wyse weergegee. Philips, die draer van die Europese beskawing weerspieël die snobisties-Europese meerderwaardigheidscoortuigings, en die "koelbloedige" manier waarop hulle as veralgemenings verwoord word, tas dadelik hulle geldigheid aan. "Zijn persoonlijk idee was dat de Amerikanen nog moesten beschaafd worden en dat ze van de onbeschaafdheid in de decadentie waren terechtgekomen zonder langs de beschaving te passeren. Wat hem het eerst en zeer onaangenaam opviel was het hoge percentage in de stad van negers en joden. Twee rassen waartegen hij bezwaren gevoelde, want de eersten waren maar pas uit hun bomen geklauterd, en de tweede waren je überhaupt te slim af en onbetrouwbaar. ... De Ieren, ook in groten getale, waren van dronken paupers parvenu's geworden en de Italianen waren gangstergespuis. Wat bleef er dan nog over? ... Het vergde hem een hele tijd vooraleer hij zich een draaglijke kennissen- en vriendenkring had gevormd." (94 - 95) Die hooggebore Europeër mag wel op dié manier dink, maar wanneer dergelyke vooropgestelde oortuiginge aan die kaak gestel word, word hulle belaglik. Die Amerikaanse bekrompenheid spring ook nie vry nie. Gloria, wat in Philip 'n aangewese huweliksmaat bespeur, help hom met die voorbereiding van 'n belangrike toespraak oor sy vaderlandse ekonomie. "'Wanneer je een inspanning eist van je gehoor in dit land, dan beledig je de lui, dan ben je pretentieus. Weet je dan niet dat onze meest gelezen kranten alle woorden die meer dan drie lettergrepen hebben, vermijden? Je moet ook sporttermen gebruiken, zelfs de vrouwen verstaan die, en zo merkt men dat je van baseball houdt.' ... 'Spreek ik over sport of over ekonomie?' zei Philips wanhopig. - 'Over ekonomie in sporttermen. En vergeet ook niet de bijbel te citeren. En bluf niet te veel met je land en vergeet niet te zeggen dat Amerika een grote natie is.' 'Weten ze dat niet?' zei Philips. - 'Jawel, maar ze willen het horen,' zei Gloria." (124) Sodoende word die Amerikaanse eiewaan, die gebrek aan "kultuur" en die beheptheid met sport op geestige wyse blootgestel. Die ligte ironie in die verhaal reik nooit verder as die spel nie en is in sigself bevredigend.

Die ironis, die derdepersoons-verteller, is so ver verwyder van die "poppepel" wat hy vir sy plesier geskep het, dat daar geen sprake is van betrokkenheid of ontroering nie, nòg by hom nòg by sy lesers.

Aan die einde van sy loopbaan, nadat Philips by die vors in noodlottige ongenade geval het, word hy na "Barundia" gestuur wat aan die verteller die geleentheid gee om ook n pas-onafhanklike Afrika-staat onder sy loop te neem en die Afrikane se algehele gebrek aan insig in die "juiste" westerse spelreëls bloot te stel. "De Barundianen, die tweeduizend jaren lang erin berust hadden van de jacht en de visvangst te leven, die, wanneer het leven te eentonig werd, ten strijde trokken tegen hun buurstam en dan lekker smulden van de lijken van hun vijanden, die als polygamen gezellig leefden en die hun dochters zowel als hun zonen besneden, waren ten slotte politiek bewust geworden en hadden zich na heel wat straatlawaai en een paar doden onafhankelijk verklaard. Ze hadden een nationale vlag, een vaderlands lied en nieuwe postzegels." (179) Van die blankes het die Barundiane nie veel meer as die oppervlakkigheid geleer nie, en in die spottende trant waarmee die inboorlinglogika weergegee word, word die westerse beskawing sáám met die algehele gebrek aan beskawing vir die gek gehou. "De blanken hadden een taboe: het gegeven woord, en ze geloofden ook in ondertekend papier, maar men geeft zijn woord op een bepaald moment en in bepaalde omstandigheden. Als de tijd komt om het uit te voeren, kunnen die omstandigheden gewijzigd zijn, en waarom zou een krabbel op een stuk papier het gedrag van een mens bepalen en beperken?" (180; my onderstreping). Deurdat die westerse beginsels van eerlikheid en ooreenkoms benoem word met woorde wat op primitiewe geloofsbegrippe dui (vgl. die onderstreepte woorde), word die grondslag van die beginsels self as 't ware aangevreet en in die ironiese blik van die verteller van sy validiteit beroof. Philips word, by n soveelste magsoorname in Barundia, gedurende n bestorming van die ambassade met n lang slagtersmes vermoor, maar die spottende ironiese toon word nooit opgehef nie. Ook die vernietiging van Philips die ledepop geskied tot plesier van die ironis: "Postuum werd Philips door de oude vorst tot graaf bevorderd. Er waren

cynici die dit potsierlik vonden en die erop aandrongen dat het land zijn vroegere kolonie militair zou bezetten. Ze werden als politieke waaghalzen gescholden. Men verklaarde hun dat het leven van een mens in de westerse beschaving overschat wordt en in Barundia onderschat. Ja, de wereld is één, maar toch zó verscheiden. Pas na vijf jaren werden de diplomatieke betrekkingen tussen het vaderland en Barundia hervat. ... - In de ingangshal van het Departement ziet men de buste van graaf Philips Everaert de Turm, voor het vaderland gestorven. Om de ambassadeur van Barundia niet te kwetsen, heeft men de plaats van zijn afsterven niet vermeld. Want, niet waar, het leven moet voortgaan." (186 - 187)

Die kritikus het dus m.i. gelyk wanneer hy van hierdie verhaal sê: "hoe men Gijsens nieuwe roman ook wil opvatten, men zal er in elk geval enkele prettige uren mee beleven"¹⁴. Die verhaal is n divertimento, maar dit is ook blóót divertimento. As sodanig kan dit as prettige afleiding beskou word. Maar vermits daar nooit sprake is van n kyk dieper as die spel nie, is ek geneig om met F. van Tartwijk saam te stem as hy n.a.v. dié verhaal van Marnix Gijsen opmerk: "Een schrijver van zijn formaat stelt teleur, als hij de lezer wil vermaken door een nul te reduceren tot nul. Zijn ironie behoeft een dierbaarder voorwerp dan een knullige diplomaat om de lezer werkelijk te raken: om de leegte is het niet leuk te lachen."¹⁵

3

In De Val van Zijne Excellentie Minister Plas word die hooffiguur weer deur n derde persoon aan die leser voorgestel, maar die ironie waarmee die afsydige verteller sy skepsel bejeën, het in vergelyking met De Parel der Diplomatie enigsins n verandering ondergaan, sodat dit selfs nie meer as eintlike ironie beskou kan word nie. Die verhaal is saamgestel uit n reeks anekdotes rondom die figuur van "de botte dommekracht

14. "Ironische kijk op de diplomatie," N.R.C. (datum onbekend).

15. "De Parel der Diplomatie," Streven (Antwerpen), Mei 1967, bl. 836.

Alphonsius-Theodorus Plas", minister van Openbare Werke, wat "met begripsvernaving aan de macht kan blijven" ¹⁶.

Die verhaal word uitdruklik op die titelbladsy n "roman" genoem, maar die agtereenvolgende anekdotes waaruit die verhaal bestaan, vertoon min onderlinge verband en word blykbaar weer slegs ter wille van hul ironiese, en in dié geval ook humoristiese moontlikhede opgedis. Sy ondervindinge "gebeur" met Plas; daar is min sprake van noodwendigheid: "hij ziet kans in zes maanden twee oorvijgen te krijgen; wordt op een zeewaardig jacht bijna in discrediet gebracht door een stelletje corrupte aannemers; maakt een cliché-reisje naar de Oost, waar een maharadja de potentaat uithangt; wordt door een gravin met seksuele honger het bed ingesleurd; gaat ten slotte te gronde door boerenslimheid om een bedrag van niets en de stommiteit van zijn volstrekt kleurloze secretaresse." ¹⁷

Die anekdote, die kort vertelling van n bepaalde insident, is uiteraard besonder geskik om as instrument van die humor gebruik te word, en as sodanig leen dit hom minder tot die ironie. Die humoristiese anekdote maak die kontras tussen skyn en werklikheid uitdruklik en is duidelik lagwekkend, terwyl ironie n meer subtiele spel met skyn en werklikheid is en die kontras tussen die twee sonder enige uitdruklike kommentaar uiteensit. Die ironie in De Val van Zijne Excellentie Minister Plas is nie meer n subtiele spel nie: vanweë die humoristiese neiging van die verhaal word dit minder lugtig en meer uitdruklik-grappig. Dit sou moontlik wees om aan te voer dat die ironie hier swaarder op die hand lê en minder subtiel is omdat dit in die styl self die onsubtiliteit, platheid en gebrek aan "finesse" van die hooffiguur probeer uitbeeld; maar indien dit die geval sou wees, slaag die skrywer m.i. nie daarin om die stilistiese lomtheid so te hanteer dat die leser duidelik beseft dat ook dit n instrument in die hande van die skrywer is nie. En hoe dit ook al sy, die ironie toon hier dikwels n gebrek aan die fynheid van insig en hanteervermoë wat ons by Gijsen gewoond is: "... als de ironische toon er te dik wordt opgelegd en geforceerd

16. Jan Spierdijk, "Marnix Gijsen stelt met kleurloze roman teleur," De Telegraaf(Amsterdam), 28 November 1969.

17. Ibidem.

wordt, als de grapjes van de flauwe soort worden als over het 'scheppen' van papier of over 'motballen', die door Afrikanen en Aziaten als versnaperingen worden verorberd, als het spel met het verhaal er steeds net naast is, dan voelt men er zich vooral als bewonderaar van de auteur steeds ongelukkiger onder worden."¹⁸

Dit behoort uit enkele voorbeelde duidelik te blyk hoedat Gijsen se ironie in dié verhaal verflou het : "Het hoofdojekt van minister Plas werd de neergang van zijn collega Parels, de man met de mooie waaiërbaard en de stem van brons. Iedereen weet dat Eurydice in de hiel werd gebeten door een adder. Zij ging er aan dood. Men kan moeilik minister Plas vergelijken bij dit kruipdier. En toch, en toch..." (36)¹⁹ Die oorspronklik-ironiese implikasie word hier eksplisiet gemaak. Die "en toch ..." onderstreep die gesuggereerde ooreenkoms tussen minister Plas en die adder, en sodoende word die subtiel-ironiese insinuasie in die humoristiese uitdruklikheid opgelos. Dit gebeur ook in die volgende uittreksel, hoewel op n bedekter wyse: "De hoofdredakteur van De Banier (die koerant wat Plas op n gewetenlose manier in die hande gekry het om vir hom as mondstuk te dien) was een gewetensvol man. Al wat het dalen van het cultureel peil van de gemeenschap aanduidde, onderging hij als een persoonlik drama. Hij ging zich op een avond aan de drank te buiten toen hij vernam dat Z. Excellentie Plas 'Het Lam Gods' omschreven had als een doek met veel personages met in het midden een kartonnen sjaap. Toen hij hoorde dat die minister van 'Het Joods Bruidje' had gezege dat het een man voorstelde die zijn poten niet kon thuishouden, had hij zelfs de moed niet naar de beker te grijpen." (78 - 79) Op sigself sou Plas se uitlatings i.v.m. die bekende kunsskatte as voorbeelde van geslaagde verbale ironie beskou kon word, wat op n suggestiewe en tog pittige wyse sy gebrek aan kunsinsig en "kultuur" weergee. Deurdat daar egter bygevoeg word dat die hoofdredakteur wanhopig na die bottel gryp wanneer hy daarvan te hore kom, word Plas se verre-gaande kultuurloosheid benadruk en die leser word beroof van die ironiese bevrediging wat hy sou gesmaak het indien sy reaksie

18. Ibidem.

19. Die bladsynommers verwys na die eerste druk, Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage/Rotterdam, 1969.

nie as 't ware deur die optrede van die hoofredakteur vir hom voorgeskryf was nie.

En selfs wanneer daar in dié verhaal uitdruklik van humor gebruik gemaak word, is die grappies flou (vgl. Spierdijk se kritiek), of hulle toon n neiging tot krasheid wat nie gewonlik by Gijzen te bespeur is nie: "Een van de eerste delegaties die minister Plas moest ontvangen bestond uit een groep middenstanders uit Popelghem, een nijvere gemeente die meer dan tien-duizend inwoners telt. ... - De president sprak aldus: 'Excellentie, wij middenstanders die zopas de werkmansbroek hebben laten zakken om de ladder van de middenstand te bestijgen wij ...' ... Voor humor was hij (Plas) ongevoelig en de wel-sprekenheid van de voorzitter der Popelghemse middenstand stond geheel op zijn eigen toonhoogte." (43 - 44) n Bladsy later word hierdie growwe spraakflater selfs herhaal: "Zijn repertoire opende geheel nieuwe horisonten, voor de middenstanders die de werkmansbroek, enz." (45) - n fout wat n nuweling-"raconteur" nie eens sou maak nie!

En selfs die humoristies-ironiese toon word nie end-uit volgehou nie. In De Parel der Diplomatie word die ironiese afsydigheid van die verteller vir geen enkele oomblik opgehef nie. Die toon teen die einde van De Val van Zijne Excellentie Minister Plas is nog grotendeels humoristies-ironies, maar héél aan die einde kry die leser tog die indruk dat die verteller n onironiese stelling maak wat miskien selfs n persoonlike waardeoordeel bevat: "Het eerste telegram dat de gelukkige ouders ontvingen, kwam vanwege de minister-president, de heer Parels. 'Godverdomme', zei de heer Plas toen hij het gele briefje in de scheurmand wierp. 'Hij is er weer bovenop geraakt.' Maar hij gevoelde geen rancune meer." (135 - 136; my onderstreping). Anders as in die vorige verhaal bly die skrywer nie end-uit "with his tongue in his cheek" nie, en juis deur die onironiese waardebeplating aan die einde (vgl. onderstreping), wat suggereer dat Plas nou n nuwe en in Gijzen se uiters relatiewe terme n "gelukkige" man is, gee hy n ironiese waarde aan die titel: "De Val van Zijne Excellentie Minister Plas". In die oë van

die verteller het die verhaal op n menslike oorwinning uitge-loop, en die term "val" word in die konteks daarvan ironies bejeën. Deur die "moralisering" in die duidelike waardebe-paling aan die einde, en die volkome transformasie wat die hooffiguur deurmaak, kry die reeds onbevredigende ironiese grondslag van die verhaal n laaste knou. Deurdat die verteller skielik sy onbetrokkenheid prysgee en n "boodskap" probeer oordra, word die enigste faktor wat n "romaneenheid" aan hierdie sogenaamde "roman" kon besorg het, die spel self, in sy geldigheid aangetas.

In albei laasgenoemde verhale vind die leser die uitbeelding, nie soseer van n man nie, maar van n idee. Van Plas word daar gesê: "Hij was geen man, hij was een abstractie." (36). Dit is ook op Philips van toepassing, maar daar was dit in n veel groter mate geslaagd omdat die verhaal n spel met die idee gebly het; terwyl die spel in De Val van Zijne Excellentie Minister Plas nie alleenlik te kort skiet in virtuositeit nie, maar ook nie end-uit gespeel word nie.

4

Gijsen se jongste verhaal, Jacqueline en ik, is weer n "Vlaamse" roman, en dit blyk gou dat dit in n groot mate op sy soortgelyke voorgangers steun, terwyl daar min sprake is van nuwe ontwikkeling. Die ironiese toon is nog merkbaar, maar die "ironie as spel", wat die ander verhale in hierdie afdeling kenmerk, is afwesig en die ironiese struktuur van die vroeëre "Vlaamse" verhale word hier ook nie aangetref nie. Die ironie in dié verhaal kan tog op n sekere manier as "ironie om die ironie" beskou word: nie in die sin van ironie as baldadige pret nie, maar wel as verbale uitdrukkingsvorm wat in dié verhaal geen verdere doel het nie. Weer is n ek-verteller aan die woord maar sy ironie spruit nie voort uit n bepaalde lewenshouding of pret-impuls nie : ironie is vir hom bloot n manier waarop kompleksiteite verwoord kan word en wat hy gebruik slegs ter wille van die moontlikhede wat dit as uitdrukkingsvorm bied. As sodanig is ironie hier veel skaarser as in die vorige verhale, en die oorheersende indruk wat die leser van dié verhaal oorhou, is dat dit bestaan uit n taamlik ongeloofwaardige "plot" wat omring

word met Gijsen-detail soos die leser dit dikwels tevore in die ander verhale leer ken het. ²⁰

20. Op sigself beoordeel doen hierdie detail-herhalings nie afbreuk aan die verhaal nie, maar aangesien hulle uit die Gijsen-oeuvre reeds oorbekend is en in n besonder groot mate in dié verhaal aanwesig is, word daar m.i. tog n indruk geskep van holruggerydheid en tamheid wat die gaafheid van die geheel skaad. Om slegs enkele voorbeelde aan te stip:

Die verteller se skuheid vir die seksuele wat met dié van die kuis Josef vergelyk word, ken die leser reeds uit Ter wille van Leentje (91), De Parel der Diplomatie (51), De Val van Zijne Excellentie Minister Plas (63), e.a.

Dat "mens sana in corpore sano" tuishoort (46 - 47), weet die leser ook uit (o.a.) De Vleespotten van Egypte (118), Harmagedon (27), De Parel der Diplomatie (108).

n Dom wethouer wat in n toespraak melding maag van sy twee helpers wat "zijn twee rechterarmen" (113) was, het reeds in De Man van Overmorgen (146) dieselfde fout gemaak, en ook daar (De Man van Overmorgen, 139) is reeds van "arme baarmoeders" gepraat toe "zwanger vrouwen" bedoel is (116). Wethouer Krakels (ibid., 76) toon sterk ooreenkoms met Minister Plas (68): albei het in die politiek "omhoog gevallen".

Reeds in Joachim van Babylon (164) het die verteller "meelij met de scharen" (42).

In Jacqueline en ik sê die ek-verteller dat hy geen mitologie ken "waarin de Narcissus van zijn eigen beeld schrikt" (101) nie, maar in Lucinda en de Lotoseter noem Lucinda die verteller "een geïnverteerde Narcissus" (113).

Hierdie lysie is geensins volledig nie, maar behoort tog n aanduiding te gee van die "outo-plagiaat" wat in dié verhaal voortdurend gepleeg word.

Die verhaal word vertel deur Peter Dondeyn, wat as jong sosioloog die opdrag ontvang om n aansienlike bedrag uit die burgemeester se armkas op n regverdige wyse onder die stad se armste inwoners te verdeel. Dié opset is m.i. nie heeltemal bevredigend nie: is dit nie n onwaarskynlike liefdadigheidsmetode nie om "een halfmiljoen" (32)²¹ eenvoudig tussen n honderd-en-vyftig vroue te verdeel en die bedrag net so aan hulle te oorhandig? Peter Dondeyn hou blykbaar self nie van die taak wat hom toebedeel word nie: "Met biezondere weerzin zag ik telkens rond Nieuwjaar in de kranten de foto verschijnen van de havelozen die in een middeleeuws ziekenhuis vergast werden op een zwaar diner zonder sterke drank en die voor het overige van het jaar dankbaar moesten zijn en hun mond houden. De mij opgelegde taak scheen me uit dezelfde geest te stammen." (15) M.i. word die "plot" egter nie heeltemal deur dié insig verantwoord nie: liefdadigheidswerkers wéét dat n onverwagte groot bedrag geld nie die nood van armoelyers verlig nie, en die verhaalontwerp word in n mate daardeur ongeloofwaardig.

Een van die ontvangers van die onverdiende gawe is Jacqueline Le Tzeur de Jacquand, n volkswrou uit "de Violettensteeg" wat met n Bulgaarse terroris en haar twee onegte kinders saamwoon. "Jacqueline blijkt inderdaad uit haar kaste verdwaald te zijn, maar van haar manhaftige voorzaten heeft zij de allure en de adellijke trots bewaard, hoezeer zij dan ook aan lager wal is geraakt. Jacqueline boeit de jonge ambtenaar; hij voelt a.h.w. dat er in haar levenskonditie ergens een stukje orde werd verstoord en hij voelt zich genoopt die orde te herstellen. ...- De trage en moeizame toenadering tussen de jonge intellektueel, die van vrouwen geen ervaring heeft, en de deerne Jacqueline wordt met scherpe psychologische 'feeling' door de auteur gevolgd. ... - Met zelfspot, overstreken met een bijwijlen gechargeerde ironie (die nu niet precies tot de beminnelijkste hebbelijkheden van de autochtone Antwerpenaar behoort!) filozofeert hij over de situatie waarin hij is beland."²²

21. Die bladsynommers verwys na die eerste druk, Diogenes, Antwerpen, en Meulenhof, Amsterdam, 1970.

22. Paul Hardy, "Mensenkennis en ontluisteringsdrang," Gazet van Antwerpen, 29 September 1970.

In die loop van die verhaal vind Peter wel geleentheid om van ironie gebruik te maak, maar dit kom m.i. in dié geval nie in die eerste plek uit n ironiese lewenshouding voort nie. Uit die slot van die verhaal blyk dit dat Peter Dondeyn n ou man is ("ik benader de bijbelse 70 die aan elk mens gegee is", 155) wat terugkyk op sy jongkêreldae. Hy sien nou neer op wat hy was, vanuit n posisie wat sy destydse "Geschwärm met de volksklasse" (14) verwerp het. "Uit mijn kaste ben ik niet ontsnapt, ik ben een burger gebleven. Ik zal, zoals de burge-meester, met militaire eer begraven worden. Met 'gefloerste trom' zoals Bilderdijk heeft gedicht." (155 - 156) Hier is geen ironie te bespeur nie, maar daar is n rustige aanvaarding van wat hy van sy lewe gemaak het. En dié houding van rustige aanvaarding is ook onverenigbaar met die ironiese standpunt. Die verteller sien oor n afstand van byna veertig jaar ²³ op sy vroeër self neer, en sodoende neem hy reeds n gedistansieerde posisie t.o.v. sy verhaal in. Hy beeld homself-soos-hy-was en sy destydse situasie met ligte spot en soms met ironie uit, maar die ironie is steeds dié van n ou man wat met insig terugkyk op n self en n oortuiging wat hy verwerp het, sonder om sy huidige posisie in die ironisering te betrek. Die ironie wat in dié verhaal aangetref word, het dus in vergelyking met Gijzen se vroeër werk n subtiele verandering ondergaan, aangesien dit nou bloot gebruik word as n manier wat n verteller gebruik om oor n lang afstand die kompleksiteit van die insig waaroor hy nou beskik, aan sy leser oor te dra.

Op dié manier beskryf hy die armste wyk van sy geliefde stad, en wat daaraan gedoen word om die situasie te behelp: "Ik was met deze huisjes vertrouwd geworden als lid van een comité dat zich reeds jaren bezig hield met een plan om ze onbewoonbaar te doen verklaren. Elk jaar stelden wij een fraai rapport op met aanlokkelijke grafische tabellen, dat elk jaar geklasseerd werd in het passende dossier. De stad was echter steeds teruggedeinsd voor de grote uitgaven die onze hervormingsplannen zouden vergen. Met een zucht van opluchting werd elk

23. Ten tyde van die gebeure van die verhaal was die verteller "haast dertig" (34).

jaar besloten dat men in de plaats, tegen een matige som, een grote culturele manifestatie zou op touw zetten die eenieder gelukkig zou maken: intellectuelen, kunstenaars, middenstanders en toeristen, gezwegen van de arbeiders die zozeer van cultuur verstoken waren. De cultuur had teen in onze stad een brede rug." (30; my onderstreping). Die ironiese toon is onmiskenbaar in die skynbaar-argelose wyse waarop die verteller die miskennis van die sosiale nood weergee, maar in die slotsin tas hy tog die ironie self aan. Deur by te voeg dat hierdie wanbestuur tóé bestaan het, en dus by implikasie dat dit nou anders moet wees, word dit duidelik dat hier nie sonder meer n ironis aan die woord is nie. Volgens die verteller het die wanpraktyk destyds plaasgevind en hy kan nou daarop neersien; maar hy ontnem aan sy ironie die dinamies-kritiserende krag deurdat hy nie toelaat dat dit ook op sy hede van toepassing gemaak word nie.

Nog n voorbeeld van die gebruik van ironie in dié verhaal kom voor in die beskrywing van die stadhuis. "Waarschijnlijk dateren alleen die fundamentele nog uit die middeleeuwen en is elke andere steen herhaaldelik vervangen, maar die geest van het huis leeft voort. Het staat op gewijde grond. Men verbrandt geen burgemeester aan de staak vier eeuwen geleden, zonder dat zijn opvolger, in onze dagen, deze schande en deze glorie als een noblesse oblige zou voelen, men vierendeelt geen sukkel op het marktplein omdat ze niet in de transsubstantiatie geloven, zonder dat een half millenium later al wie in enige mate vertrouwd is met ons verleden, solidair zou zijn met die martelaren en fanatici die voor de vrijheid van de gedachte zijn afgeslacht." (38) In dié geval laat die verteller die ironiese insig onaangetas staan, omdat die tydsverskil tussen homself as dertigjarige en homself as sewentigjarige verteller nie hier ter sprake kom nie. Die inkongruïteit wat hy destyds aangevoel het, tussen die ortsettende daad wat op daardie bepaalde plek plaasgevind het, en die hedendaagse tweedehandse bewonderaar wat hom met die martelare vereenselwig, is nie deel van die destydse houding wat hy verwerp het nie. Die toe en nou in sy eie lewe is vir die oomblik saam "onze dagen", en al word die geldigheid van sy lojaliteit teenoor die gebou in die ironiese saamvoeg

van die geskiedenis en die hede aangetas, bly die lojaliteit self tog staan. Dit kan dus as 'n voorbeeld beskou word van ironie wat aangewend word bloot om 'n komplekse gewaarwording te verwoord, sonder om aan die destruktiewe neiging van die ironie vrye teuels te gee; m.a.w. as 'n voorbeeld van "ironie om die ironie" insoverre dit nie ironie "om" enigiets anders is nie.

Heelwat ironie kom te pas by die uitbeelding van die verteller se "chef" Langers. Hy gee op 'n enigszins groteske wyse sin aan sy lewe deur al sy geld en vrye tyd te wy aan jong meisies wat aan een of ander ongeneeslike kwaal ly. Hier blyk die ironie egter slegs uit die verhaalkonteks, en dit het geen ander doel as om aan die begrypende leser 'n sekere bevrediging te verskaf nie. "Hij (Langers) werd er gedurig van verdacht (deur sy vrou) onorthodokse opvattingen te koesteren omtrent de Heilige Geest, hij werd verondersteld zich over te leveren aan orgieën waarin van bloed druipende steaks en milde wijnen voorkwamen (Lucie was een integraal vegetariër) en wanneer zij werkelijk op dreef was, beschuldigde ze Langers dat hij haar bedroog met rubensiaanse, syfilitieke meiden." (50) Lucie se aantyginge is inderdaad so teenstrydig met die leser se beeld van die arme Langers wat op die graf van 'n geliefde niertjies bak en hoegenaamd geen belangstelling toon in gesonde vroue nie, dat 'n lewendige ironiese kontras geskep word; maar ook hier is die ironiese werking beperk, en word dit slegs ter wille van 'n vlugtige ironiese gewaarwording aangewend.

Die verhouding met Jacqueline word sonder veel ironie uitgebeeld. Net soos die verteller se latere vrou - "ze wist wel van Jacqueline af maar ze had begrip voor jeugdzonden" (155) - het hy Jacqueline as deel van sy jeug aanvaar, en daarmee vrede gemaak. Hy het geen behoefte daaraan om haar nou nog ironies af te takel of om haar herinnering met ironie leefbaar te probeer maak nie. Slegs 'n sweem daarvan is merkbaar in die verhaal van die stryd wat in homself gewoed het by die besef dat hy te swak was vir haar, dat sy hom aan haar ondergeskik sou maak: "... ik kon mijn lot niet binden aan deze hooghartige

vrouw, ik kon haar niet tot mijn niveau opheffen, ik zou tot het hare afdalen indien ik verder met haar contact opleef houden." (100) Nadat dié besef tot hom deurgedring het, probeer hy sy verliefdheid met ironie baasraak. "Je kunt niet Pygmalion spelen, zei ik tot mezelf. Je denkt dat je Jacqueline kunt opvoeden en een dame van haar maken. Eerst poetsen we haar taal wat op - een harde dobber - dan gaan we met zeep te werk, daarna komen de jurken en het ondergoed en dan vertonen we dit ontdekte en verwaarloosde meesterstuk 'den volke' en we legitimeren het kind van de verzopen zeeman en we leven gelukkig en hebben nog vele kinderen die allen met twee woorden spreken! In Engeland zouden ze 'yes sir' tegen hun vader zeggen" (101; my onderstreping). Peter Dondeyn het destyds as dertigjarige n poging aangewend om sy liefde vir Jacqueline met ironie te bowe te kom deur vir homself n potsierlike Pygmalion-voorstelling van sy "redding" van Jacqueline te maak. Die sewentigjarige verteller maak egter ook dié poging tot ironie onskadelik deurdat hy dit nie as n poging uitbeeld nie, maar as n voldonge konklusie. In die verteller se weergawe wéét Peter reeds dat hy nie Pygmalion kan speel nie, dat hy nie van Jacqueline n dame kan maak nie. Die inkongruïteit tussen die droombeeld van n "beskaafde" Jacqueline en die werklikheid word dus nie werklik ironies nie, omdat dit by voorbaat as buite die kwessie erken word. En op dié manier is die verteller deurgaans besig om die ironiese moontlikhede in die verhaal ondergeskik te maak aan sy berustende lewensvisie.

Die slot is volkome onironies, en tog gaan dit gepaard met n selfinsig van so n diepgaande aard dat die insig self byna ironies word. "Kan het zijn dat Jacqueline, nu een oude kroegbazin, de begrafenisstoet zal zien defileren? Zal ze dan zeggen: het was een vent uit spekulaas? Un pauvre type - het weinige Frans dat ze kende - of zal ze genadig toekijken naar wat er overschiet van een man die, zoals wij allen, het goede wilde en het laffe deed?" (156) Hy besef ten slotte, ten spyte van die aanvaarding van homself en van die lewe wat agter hom lê, dat hy gefaal het. Hy wéét nou dat sy verwerping van Jacqueline

en die volk wat sy verteenwoordig het - die voorafgaande uitbeelding - laf was. Moet die verwerping van die ironie wat dié uitbeelding gekenmerk het, dus ook as laf beskou word? Dit is egter n vraag wat nie gestel mag word nie. Want indien dié skrywer nie die ironie as lewenshouding verwerp het nie, sou hy as skrywer gedesintegreer en in die swye van die volslae ironis tereg gekom het. En ek sal my nie verstout om na die sin van die skryf self te vra nie.

---oo0oo---

NAWOORD

Met die verskyning van Joachim van Babylon het die bekende en reeds "geklasseerde" Vlaams-Katolieke digter en essayis Marnix Gijsen onverwags as romansier van formaat ontluik, waardeur sy gevestigde "public image" grotendeels omvergewerp is. n Bestendige stroom verhale het op dié een gevolg, en dit sou blyk dat die "superieure ironie", die wesenskenmerk van Joachim van Babylon, in wisselende mate in al die ander teenwoordig gebly het.

Die ironie is dikwels slegs as n "hebbeljkheid" van die skrywer beskou, wat in funksie van n bepaalde geesteshouding van Marnix Gijsen verantwoord is, en dié mening is selfs deur hom ondersteun: "Ik denk dat het leven maar draaglijk is, wanneer je er de zotte, de burleske kanten van inziet! Als je alles serieuus en dramatisch gaat opnemen, word je stapelgek. ... Of mijn ironie een gordijn is om me te beschermen tegen een kwetsende wereld? Ja, dat kan het wel zijn. ... Iedereen die schrijft of die een zekere gevoeligheid heeft, kan voortdurend worden gestoord, gekwetst, opgeschrikt. En ik reageer daartegen met de ironie." ¹ Gijsen se gebruik van ironie is dus op dié manier deur homself en sy kritici verduidelik. Dit is egter misleidend om, op grond van persoonlike inligting, "die skrywer" of "Gijsen" gelyk te stel aan die hoof- of ek-figuur in enige bepaalde roman, aangesien die bepaalde figuur hoogstens van die skrywer n projeksie kan wees wat in die proses van projekteer n selfstandige identiteit aangeneem het, en wat as n selfstandige identiteit deur die skeppende, ironiese skrywer bejeën word. Hierdie "projeksie" tree ook selfstandig binne die verhaal op: vanweë die persoonlikheid waarmee hy toegerus is, het hy gewoonlik die neiging om die wêreld waarin hy hom bevind ironies en objektief te beskou, maar sy ironiese visie bly wesenlik iets anders as dié van sy skepper.

Gijsen se romanopvatting is skynbaar "vrij simplistisch"², en by die eerste oogopslag lyk sy eie uiteensetting veldoende

1. Gaston Claes, "Namiddag bij Marnix Gijsen. Waarom ik zo ironisch ben ..." Gazet van Antwerpen, 16 Oktober 1969.
2. Gerard Verbeek, Marnix Gijsen, bl. 35.

vir 'n begrip van die teorie agter sy verhale: "Ik ben geen theoreticus en over de vorm die een roman of een verhaal moet hebben, heb ik zelfs nooit nagedacht: het verhaal gaat zijn eigen gang, het kan even goed eindigen met een klap als op een sisser. ... - Destijds heb ik de uitlating van G. Walschap dat een roman essentieel verhaal moet zijn, toegejuicht ... Later heb ik echter ontdekt dat Henry James veel dichter bij de waarheid, dat wil zeggen bij mijn waarheid, stond toen hy schreef 'character is plot'."³ Dié romantiese teorie is egter nie so eenvoudig as wat dit mag lyk nie, en dít hou weer op 'n besondere manier verband met die gebruik van ironie in die verhale. Die "character" is inderdaad van sentrale belang, en by nadere ondersoek het dit geblyk dat die kern van die ironiese opset in die verhale juis hierin opgesluit lê. Die ek-figuur, in die meeste van Gijssen se verhale die enigste "karakter" wat die leser van binne-uit leer ken, blyk ook in 'n groot mate die draer van die ironiese visie te wees; in so 'n mate selfs dat die beeld wat die leser van hom kry, 'n min of meer geïroniseerde beeld is. Hieruit volg dan dat, wanneer "character is plot" as uitgangspunt gebruik word en die belangrikste kenmerk van die "character" sy ironie is, die ironie ook 'n uiters belangrike aspek van die "plot", die struktuur van die reeks gebeurtenisse in die verhaal, sal uitmaak.

Uit die analise van die ironiese houding van die Gijssen-karakters het dit duidelik geword dat dié houding geensins staties is nie, maar dat dit strek van 'n byna-totale afsydigheid in Joachim van Babylon tot die vernietiging van die ironie-as-houding in Jacqueline en ik. Dit het ook heel duidelik geblyk dat die ironiese houding van die hooffiguur ten nouste verbonde is aan die gaafheid van die struktuur van elke verhaal. Waar Jacob Vasteels bv. in Ter wille van Leentje sy gedistansieerde houding konsekwent laat ontwikkel totdat hy besef dat dit ten slotte onleefbaar is, en dan sy ironie transendeer om weer in die volle lewe tereg te kom, word 'n hegte geheel geskep wat as besonder geslaagd beskou kan word. Van 'n verhaal soos De kat in den boom daarenteen kry ons glad nie 'n soortgelyke indruk van 'n gawe geheel nie. Want hier is die karakter van

3. Marnix Gijssen, Zelfportret, gevleid, natuurlijk, bl. 65 - 66.

die ek-figuur van so n aard dat dit nie vir hom moontlik is om sy ironie vol te hou en álles wat vir hom waardevol is, aan die relativerende werking daarvan bloot te stel nie. Hy roep dus op n sekere moment halt en laat sy ironie nie toe om verder te skry nie. Sodoende word daar in die verhaalkonstruksie ook n breuk geskep, wat die gaafheid van die geheel skaad.

Algaande het dit egter geblyk dat die afsydigheid van die ironiese houding van die Gijsen-karakters meer en meer onleefbaar geword het, hoewel die ek-figure in Lucinda en de lotoseter en Harmágedon nog probeer het om dit aan te wend ter beskerming teen hulle gewaarwording van die pyn van die leef-met-die-medemens. Hulle verwerp egter die ironiese houding ter wille van n nuwe en onironiese geloof: m.i. is dit struktureel meer geslaagd in Lucinda en de lotoseter, omdat die ek-figuur dit daar nog met n mate van ironiese insig doen, terwyl die ek-verteller in Harmágedon sy nuwe lewe op n onironiese, en in die lig van wat voorafgegaan het, n ongemotiveerde wyse aanvaar.

Ná die aftakeling van die ironie-as-houding maak die ironie sy verskyning as die speels-spottende uiting van n volkome afsydige ironis wat nie as ek-figuur in die verhaal aanwesig is nie, maar wat vanuit die hoogte op sy skepseltjies neersien en hulle op prettige wyse voor sy lesers kaalstroop. Ook dié verhale slaag of misluk in die mate waarin die bepaalde vorm van prettige ironie en spel volgehou word, al dan nie (vgl. De parel der diplomatie en De val van Zijne Excellentie Minister Plas).

Ten slotte het daar van Gijsen n verhaal verskyn (Jacqueline en ik) waarin beide die ironie-as-houding en die ironie-as-spel nie meer bestaan nie. Die ek-verteller in dié verhaal beskik nog oor n afsydige blik op die wêreld wat hy uitbeeld, maar dit spruit hier slegs uit die feit dat hy oor n lang tydperk op n jeugdige self neersien. Die ironie is hier dus eintlik n bykomstigheid: dit behoort nie tot die wese van die verhaal nie. Indien dié verhaal nie in die "karakter" van die ek-verteller en ander verhaaldetails so swaar by Gijsen se ander verhale aangeleun het nie, sou dit dalk moontlik kon

wees om te besluit dat sy skrywerskap hiermee 'n nuwe rigting ingeslaan het. Insteede daarvan word die afwesigheid van strukturerende ironie 'n gemis en skep die verhaal 'n cliché-agtige indruk sonder selfstandig-geslaagde "plot".

Ironie word in Gijsen se oeuvre nie alleenlik op 'n besondere wyse gebruik as 'n vorm van spel met woorde ter versiering of tot vermaak van die leser nie, maar ironie vorm ook 'n allerbelangrikste aspek van die struktuur van sy verhale. Gijsen "gebruik" nie in die eerste plaas ironie om die een of ander doel te bereik nie. Sy werke is ironies, en 'n begrip van die ironiese struktuur is in elke verhaal essensieel vir 'n begrip van die verhaal self.

---oOo---

BIBLIOGRAFIE

1

WERKE VAN MARNIX GIJSEN

- Het boek van Joachim van Babylon. 's-Gravenhage, 1947.
- Telemachus in het Dorp. 's-Gravenhage, 1948.
- De Man van overmorgen. 's-Gravenhage, 1949.
- Goed en Kwaad. 's-Gravenhage, 1950.
- Klaaglied om Agnes. 's-Gravenhage, 1951.
- De vleespotten van Egypte, een sotternie. 's-Gravenhage, 1952.
- De kat in den boom. 's-Gravenhage, 1953.
- De Lange Nacht. 's-Gravenhage, 1954.
- Wat de dag meebrengt. 's-Gravenhage, 1954.
- De oudste zoon. 's-Gravenhage, 1955.
- Er gebeurt nooit iets. 's-Gravenhage, 1956.
- Ter wille van Leentje. 's-Gravenhage, 1957.
- Mijn vriend de moordenaar en andere verhalen. 's-Gravenhage,
1957.
- Lucinda en de Lotoseter. 's-Gravenhage, 1959.
- De Diaspora. 's-Gravenhage, 1961.
- Allengs gelijk de spin. 's-Gravenhage, 1962.
- Van een kat die te veel pretentie had. Antwerpen, 1964.
- Candid opinions on sundry subjects. Amsterdam - 's-Gravenhage/
Rotterdam, 1964.
- Zelfportret, gevleid, natuurlijk. Brugge, 1965.
- Harmagedon. Amsterdam, 1966.
- De parel der diplomatie. 's-Gravenhage, 1966.
- Het paard Ugo. Antwerpen, 1968.
- Helena op Ithaka. Een opera zonder muziek in drie bedrijven.
Antwerpen, 1968.
- De val van Zijne Excellentie Minister Plas. 's-Gravenhage/
Rotterdam, 1969.
- Jacqueline en ik. Antwerpen, Amsterdam, 1970.

2

ALGEMENE BESKOUIINGS OOR WERKE VAN MARNIX GIJSEN

- Aken, Piet van. "Gijzen herlezende." Nieuw Vlaams Tijdschrift, 1957, bl. 1322 - 1327.

- Ceulaer, José de. "Praten met Marnix Gijsen." De Standaard (Brussel), 23, 25 Julie 1963.
- Claes, Gaston. "Waarom ik zo ironisch ben ..." Gazet van Antwerpen, 16 Oktober 1969, bl. 11.
- Dinaux, C.J.E. Gegist Bestek. 's-Gravenhage, 1958 - 1961. "Bij de 60^e verjaardag van Marnix Gijsen." Nieuw Vlaams Tijdschrift, 1959, bl. 531 - 542.
- Duinkerken, Anton van. "Marnix Gijsen." Dietsche Warande en Belfort, 1956, bl. 323 - 341.
- Geurts, P.A.M. "De Historicus Betrekkelijk." Forum der Letteren, Mei 1966, bl. 121 - 133.
- Greshoff, Jan. "Het verhalend proza van Marnix Gijsen." Standpunte, Desember 1950, bl. 10 - 32.
- Grootjans, Albert. Marnix Gijsen. Antwerpen, 1953.
- Goris, René. "Zoek de mens." Nieuw Vlaams Tijdschrift, XII, 1958, bl. 769 - 773.
- Goris, René, en Greshoff, Jan. Marnix Gijsen. 's-Gravenhage, 1955.
- Herreman, Raymond. Boekuiltjes. Heideiland, Hasselt, 1960, passim.
- Kemp, Bernard. (B.F. van Vlierden.) De Vlaamse Letteren tussen gisteren en morgen (1930 - 1960). Heideiland, Hasselt, 1960, passim. Van In 't Wonderjaer tot De Verwondering. Een poëtica van de Vlaamse roman. De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1969, bl. 95 - 98.
- Kossmann, Alfred. "Zoek de Mens in zijn citaten." Nieuw Vlaams Tijdschrift, XIII, 1959, bl. 948 - 951.
- Knuvelder, Gerard. Spiegelbeeld. L.C.G. Malmberg, 's-Hertogenbosch, 1964, bl. 195 - 223.
- Lissens, Dr. R.F. De Vlaamse Letterkunde van 1870 tot Heden. Elsevier, Amsterdam-Brussel, 1953, bl. 183 - 185.
- Lokhorst, Emmy van. "Bezielde nuchterheid." De Gids, 1959, bl. 227 - 231.
- Nuis, A. "Gesprek met meester in 'small talk'." Vrij Nederland (Amsterdam), 15 November 1958, bl. 8.
- Roelants, Maurice. Marnix Gijsen. Monografieën over Vlaamse Letterkunde. A. Manteau, Brussel, 1958.
- Scheer, Lieve. "De hoofdpersonages en hun sociale verhoudingen in het werk van Marnix Gijsen." Dietsche Warande en Belfort, Desember 1964, bl. 722 - 739.

- "De hoofdkarakters in het werk van Marnix Gijsen en hun houding tegenover het leven." Dietsche Warande en Belfort, Januarië 1965, bl. 30 - 51.
- "Marnix Gijsen en de katholieke opvoeding." Dietsche Warande en Belfort, Junie 1969, bl. 352 - 373.
- Stuiveling, G. Triptiek. Amsterdam : N.V. EM. Querido's Uitgeversmij, 1952, bl. 119 - 132.
- Uren Zuid. Heideland, Hasselt, 1960, bl. 86 - 102.
- Verbeek, Gerard. Marnix Gijsen. Ontmoetingen, Desclée De Brouwer, 1966.
- Vermeer, J. Roeland. "Marnix Gijsen en het nihilisme." Kultuurleven, 1950, bl. 593 - 606.
- Westerlinck, Albert. "Pijnlijk en nefast clericalisme." Dietsche Warande en Belfort, 1951, bl. 186 - 189.
- ?? "Marnix Gijsen : Over het moeilijke leven." Nieuwe Rotterdamse Courant, 17 Oktober 1959.

3

BESPREKINGS VAN AFSONDERLIKE WERKE

Oor Het boek van Joachim van Babylon:

- Boon, L.P. "Geniaal ... maar met te korte beentjes." De Vlaamse Gids, 1949, XXXIII, bl. 111 - 113.
- Herreman, R. "Joachim van Babylon." in Boekuiltjes, bl. 146 - 151.
- Knuvelder, Gerard. "Joachim van Babylon." in Spiegelbeeld, bl. 195 - 198.
- Lampo, Hubert. "Suzanna in het bad en voor de spiegel." Nieuw Vlaams Tijdschrift, 1950, bl. 184 - 194.
- "Een vrouw met name Suzanna." Nieuw Vlaams Tijdschrift, 1957, bl. 1121 - 1124.
- Michiels, Ivo. "De literatuur der verzadiging." Golfslag (Antwerpen), Jrg. II, 4, 1947.
- Nagel, W.H. "De Deugd zonder meer." Critisch Bulletin, Oktober 1948, bl. 450 - 455.
- Sciarone, C.L. "Verdediging van Suzanna." De Vlaamse Gids,

1949, XXXIII, bl. 81 - 88.

Stuiveling, G. "Het boek van Joachim van Babylon." in
Triptiek, bl. 119 - 122.

Oor Telemachus in het dorp:

Boon, L.P. "Grote mannen en hun dorp." De Vlaamse Gids,
1951, XXXV, bl. 292 - 297.

Sciarone, C.L. "Het menselijk geluk." De Vlaamse Gids,
1949, XXXIII, bl. 471 - 478.

Wispelaere, Paul de. Het perzische tapijt. De Bezige Bij,
Amsterdam. 1966, bl. 29 - 46.

Oor De man van overmorgen:

J.D.L. "Des Levens Zat." De Antwerpse Gids, 22 Maart 1950.

Herreman, R. "De Man van Overmorgen." Vooruit (Gent),
5, 6, 7 April 1950.

Kelk, C.J. "De Man van Overmorgen." De Groene Amsterdammer,
27 Mei 1950.

Knuvelder, Gerard. "De man van overmorgen." in Spiegelbeeld,
bl. 199 - 201.

Schaik-Willing, Jeanne van. "De Roman als Zinrijke Fabel."
Critisch Bulletin, Maart 1950, bl. 110 - 112.

Stuiveling, G. "De Man van overmorgen." in Triptiek,
bl. 122 - 125.

Oor Goed en Kwaad:

Knuvelder, Gerard. "Goed en Kwaad." in Spiegelbeeld, bl.
204 - 206.

Lampo, Hubert. "Vruchten der levensrijpheid." Nieuw Vlaams
Tijdschrift, VII, 1953, bl. 315 - 319.

Stuiveling, G. "Goed en Kwaad." in Triptiek, bl. 125 - 128.

Oor Klaaglied om Agnes:

Demets, André. "Nieuw werk van Marnix Gijsen." Dietsche
Warande en Belfort, 1952, LII, bl. 110 - 113.

Herreman, R. "Klaaglied om Agnes." Vooruit (Gent), 19, 20,
22, 23 Januarie 1952.

Knuvelder, Gerard. "Klaaglied om Agnes." in Spiegelbeeld,
bl. 201 - 203.

Leroux, Karel. "Klaaglied om Agnes." Vooruit (Gent), 4
Januarie 1952.

Moortel, Remi van de. "Klaaglied om Agnes." De Gentenaar,
24 Desember 1951.

- Schaik-Willing, Jeanne van. "Agnes-Eurydice." Critisch Bulletin, Maart 1952, bl. 106 - 109.
- Sirius, "Klaaglied om Agnes." De Standaard (Brussel), 3 Februarie 1952.
- Stuiveling, G. "Klaaglied om Agnes." in Triptiek, bl. 128 - 132.
- ?? "De eredienst van het verlies." Nieuwe Rotterdamse Courant, 15 Desember 1951.
- Oor De Vleespotten van Egypte:
- Blijstra, R. "In Zichzelf Mompelend." Critisch Bulletin, Maart 1953, bl. 112 - 115.
- Herreman, R. "De Vleespotten van Egypte." Vooruit(Gent), 25, 26, 27 Februarie, 2, 3 Maart 1953.
- Lampo, Hubert. "Een boeiend grensgeval." De Volksgazet (Antwerpen), 19 Februarie 1953.
- Michiels, Ivo. "Heimwee vervangt Ressentiment." Het Handelsblad (Antwerpen), 24 Februarie 1953.
- Vermeer, J. Roeland. "Verrassingen op gebied van het Vlaamse proza." Kultuurleven, Mei 1953, bl. 313 - 315.
- Oor De kat in den boom:
- Michiels, Ivo. "Enkelzijdige Belichting." Het Handelsblad (Antwerpen), 13 Oktober 1953.
- Oor De lange nacht:
- Brulez, Raymond. "Twee Luiken." Het Laatste Nieuws (Brussel), 8 September 1954.
- Bulthuis, Rico. "De Lange Nacht." De Haagse Post, 9 Oktober 1954.
- Michiels, Ivo. "De pijn die men waarlijk voelt." Het Handelsblad (Antwerpen), 24 Februarie 1953.
- Roelants, Maurice. "Verhaal uit een klein wereldje met kleine passies." Elseviers Weekblad (Amsterdam), 28 Augustus 1954.
- Voorde, U. van de. "De Lange Nacht." De Standaard (Brussel), 16 Oktober 1954.
- Oor De oudste Zoon:
- Herreman, R. "De Oudste Zoon." Vooruit (Gent), 28, 29, 31 Mei 1955.
- Knuvelder, Gerard. "De Oudste Zoon." in Spiegelbeeld, bl. 206 - 211.

- Lampo, Hubert. "De Oudste Zoon." De Volksgazet (Antwerpen),
26 Mei 1955.
- Michiels, Ivo. "Bekentenis tot het moeder-land." Het
Handelsblad (Antwerpen), 17 Augustus 1955.
- Moortel, Remi van de. "De Oudste Zoon." De Gentenaar,
19 Junie 1955.
- Roelants, Maurice. "De nieuwste Gijzen : vaak bitterzoet."
Elseviers Weekblad (Amsterdam), 28 Mei 1955.
- Stuiveling, Garnt. "Grenzen van de ironie." in Uren Zuid,
bl. 89 - 91.
- ?? "Triomf van het moederhuis." Nieuwe Rotterdamse Courant,
2 Julie 1955.
- Oor Er gebeurt nooit iets:
- Brulez, Raymond. "Er gebeurt nooit iets." Het Laatste
Nieuws (Brussel), 2 Mei 1956.
- Bulthuis, Rico. "Er gebeurt nooit iets." De Haagse Post,
28 November 1956.
- Gijzen, Marnix. "Schrijvers over zichzelf." De Haagse Post,
28 November 1956.
- Hardy, Paul. "Er gebeurt nooit iets." De Gazet van
Antwerpen, 27 Maart 1956.
- Kelk, C.J. "Zoektocht naar zelfkennis." De Groene
Amsterdammer, 10 Maart 1956.
- Michiels, Ivo. "Koorddansen op de Liefde." Het Handelsblad
(Antwerpen), 10 April 1956.
- Moortel, Remi van de. "De tiende roman van Marnix Gijzen."
De Gentenaar, 22 April 1956.
- Voorde, U. van de. "Er gebeurt nooit iets." De Standaard
(Brussel), 31 Maart 1956.
- Vree, Paul de. "Er gebeurt nooit iets." De Tafelronde,
Mei 1956, bl. 92 - 93.
- Oor Ter wille van Leentje:
- Bulthuis, Rico. "Ter wille van Leentje." Haagse Post,
9 November 1957, bl. 24.
- Dubois, Pierre H. "Kroniek van het Proza." Het Boek van Nu,
Desember 1957, bl. 65 - 66.
- Lissens, R.F. "Met en zonder chevrons." Periscoop, Januarie
1958.

- Stuiveling, Garmt. "Meineed om Bestwil." in Uren Zuid,
bl. 92 - 95.
- Thomas, Piet. "Introvert en Extravert." Nieuwe Stemmen
(Antwerpen), Jrg. XIV, 4, Januarië 1958, bl. 100 - 103.
- Oor Lucinda en de Lotoseter:
- Dubois, Pierre H. "Angst als vijand." Het Boek van Nu,
Januarië 1960, bl. 81 - 82.
- Fens, Kees. "Jean-Jacques in Amerika." De Linie (Amsterdam),
1 Januarië 1960.
- Kelk, C.J. "De Twaalfde Marnix Gijsen." De Groene Amster-
dammer, 19 Desember 1959, bl. 11.
- Knuvelder, Gerard. "Marnix Gijsens nieuwste boek." De
Tijd (Amsterdam), 30 Januarië 1960.
- Ouwendijk, D. "Vage berusting in wanhoop." Het Binnenhof,
30 April 1960.
- R.D.V. "Lucinda en de Lotoseter." De Periscoop, Januarië
1961, bl. 3.
- Stuiveling, Garmt. "Moralist contra Novellist." in Uren
Zuid, bl. 96 - 98.
- Veenstra, J.H.W. "Marnix Gijsen : Lucinda en de Lotoseter.
De aanvaarding van Amerika." Vrij Nederland
(Amsterdam), 12 Desember 1959, bl. 8.
- Vree, Paul de. "Is Gijsen werkelijk van de cultuurziekte
genezen?" De Tafelronde, Januarië 1960, bl. 95 - 96.
- Oor De Diaspora:
- Dubois, Pierre, "Kroniek van het Proza." Het Boek van Nu.
September 1961, bl. 3 - 4.
- Stroman, B. "Gijsens overgevoelige wreedheid." Algemeen
Handelsblad ('s-Gravenhage), 15 Julie 1961.
- Veenstra, J.H.W. "De Diaspora : weinig overtuigende Marnix
Gijsen." Vrij Nederland (Amsterdam), 17 Junie 1961,
bl. 9.
- Oor Harmagedon:
- Dinaux, C.J.E. "Tweemaal Gijsen over Gijsen." Haarlems
Dagblad, 8 Januarië 1966.
- Fens, Kees. "De jongste roman van Marnix Gijsen." De Tijd
(Amsterdam), 22 Januarië 1966.
- Govaart, Theo. "Een nieuwe sage?" Kultuurleven, 1966,
bl. 201 - 208.

- Warren, Hans. "Een kroniek van recente jaren." De Zeeuwse Courant, 27 November 1965.
- ?? "Gijsen : Openbaringen op Moon Island." Nieuwe Rotterdamse Courant, 20 September 1966.
- Oor De parel der diplomatie:
- Tartwijk, F. van. "De parel der diplomatie." Streven (Antwerpen), Mei 1967, bl. 836.
- Oor Het Paard Ugo:
- Bulthuis, Rico. "Marnix Gijsen en de eenzaamheid in 'Het Paard Ugo'." Haagsche Courant, 14 Desember 1968.
- Elemans, Jan. "Suzanna en Berenice." Het Brabants Dagblad ('s-Hertogenbosch), 23 November 1968.
- Hardy, Paul. "Gevecht met de wanhoop." De Gazet van Antwerpen, 18 Maart 1969.
- Spierdijk, Jan. "Marnix Gijsen : geboren en getogen verberger." De Telegraaf (Amsterdam), 22 November 1968.
- Wispelaere, Paul de. "Gijsens dodelijke ironie." Het Vaderland-Weekjoernaal, 5 April 1969.
- Oor De val van Zijne Excellentie Minister Plas:
- Spierdijk, Jan. "Marnix Gijsen stelt met kleurloze roman teleur." De Telegraaf (Amsterdam), 28 November 1969.
- Oor Jacqueline en ik:
- Hardy, Paul. "Mensenkennis en ontluisteringsdrang." Gazet van Antwerpen, 29 September 1970.

4

ANDER WERKE

- Alleman, B. Ironie und Dichtung. 1956.
- Brooks, Cleanth. "Irony and 'ironic' poetry." College English, IX (1948), bl. 231 - 237.
- Brooks, C. en Penn Warren, R. Understanding Fiction. New York c. 1943.
- Chevalier, Haakon M. The Ironic Temper. Anatole France and his time. New York, Oxford University Press, 1932.
- Empson, William. Seven types of ambiguity. Chatto and Windus, 1930.
- Freud, Sigmund. Wit and its relation to the unconscious. London: T. Fisher Unwin Ltd. s.d.

- Heller, Erich. The Ironic German. London: Secker & Warburg, 1958.
- Highet, Gilbert. The Anatomy of Satire. Princeton, N.J.: Princeton U. Press, 1962.
- Jancke, Rudolf. Das Wesen der Ironie. 1929.
- Jankélévitch, V. L'ironie ou la bonne conscience. Paris, 1950.
- Kierkegaard, Søren. The Concept of Irony. vertaal deur Lee M. Capel, Harper & Row, New York, 1965.
- Knox, Norman. The word irony and its context. Durham, 1961.
- Man, Yvonne de. Een vrouw met name Suzanna. Antwerpen, Diogenes, 1956.
- Palder, L.S. Brief van Daniël. A.A.M. Stols, 's-Gravenhage, 1951.
- Plokker, Dr. J.H. e.a. De lach in de Literatuur. Den Haag, 1955.
- Raad, Esther de. Het antwoord van Suzanna. 's-Gravenhage, Stols, 1950.
- Russel, F.T. Satire in the Victorian Novel. New York, Macmillan, 1920.
- Scholes, R., and Kellog, R. The Nature of Narrative. New York, O.U.P. 1966.
- Sedgewick, G.G. On Irony. Toronto: U. of Toronto Press, 1948.
- Teesing, H.P.H. "Ironie als literair spel." (intreerede Utrecht, 19 November 1956). Groningen, J.B. Wolters, 1956.
- Thompson, Alan Reynolds. The Dry Mock. Berkeley & Los Angeles, U. of California Press, 1948.
- Thomson, J.A.K. Irony; An Historical Introduction. London: George Allen & Unwin Ltd., 1926.
- Turner, F. The Elements of Irony in English Literature. 1926.
- Weisgerber, Jean. Formes et Domaines du Roman Flamand. La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1963.
- Worcester, David. The Art of Satire. Cambridge, Mass., 1940.

Encyclopaedia Britannica.

Chambers' Encyclopaedia.

Lexikon der Weltliteratur im 20 Jahrhundert.

Winkler Prins Encyclopaedie.

