

George Weideman

Leroux se Boereverneukery — Enkele Gedagtes oor *Onse Hymie* as Parodie

“En voor sy besete blik
besef die enkeling
ontsteld
hy sal ook nie terugskrik
vir die alles-uitwissende slagveld —
stukkend lê alreeds
die Parthenon en Hirosjima
in die bose skoonheid van geweld”.

(D J Opperman: *Vuurbees*)

“Daar is ’n groot bedrog, en almal voel dit aan”.

(Etienne Leroux: *Onse Hymie*)

Waarom ervaar ek altyd ’n *tinteling* by die opneem van ’n nuwe Leroux? Dit was nie altyd so nie. Goed onthou ek dat my eerste kennismaking met *Sewe dae by die Silbersteins* — my eerste Leroux-boek — daar in stander nege rond in Springbok se dorpsbiblioteek, my ’n ongehoorde hoofpyn gegee het. En dít nie om die rede wat oorle’ doornies De Beer in 1964, meer as ’n jaar later, op sy strydos laat spring het en wat Aksie Morele Standaardde sy *kick-off* besorg het nie. (Of het ek nou nie my feite reg nie?) Ewenwel, *Sewe Dae* was, soos menige Leroux by die eerste lees, vervreemdend, bo my vuurmaakplek; by die tweede kennismaking ’n ontdekking; en by elke herlees daarna ’n vreugde — dié soort vreugde wat ’n kind ervaar wanneer hy sien hoe patrone in sy kaleidoskoop vorm en verval. ’n Tinteling van opgewondenheid, dus, omdat Leroux ’n meester van die fantasmagoriese is, en omdat hy ’n mens steeds meesleur in sy soektog na die “lewende mite”, wat óók ’n “lewende waarheid” kan wees (Leroux, 1980:11).

1.

Onse Hymie is veel leesbaarder as die vroeë Lerouxs, leesbaarder selfs as sy onmiddellike voorganger, die omstrede en briljante *Magersfontein o Magersfontein!*

Maar die eenvoud is bedrieglik. Hymie, smous-met-die-vele-name, *picaro*, Jan Alleman én “allemansvriend”, bevind hom op een van sy eindelose verkooptogte in ’n plattelandse hotelletjie êrens in die Karoo. As grap-

maker, narrefiguur, vermaak hy die hotelgaste. Maar hy weet ook dat skyn bedrieg, dat die "donkerte agter die gekleurde ligte" (p 12) hom inwag: die verskriklikheid van eensaamheid en die doodsvrees (wat hom klokslag om vieruur soggens laat wakker skrik). Daarom is dit oënskynlik teenstrydig dat hy — die reisiger by uitnemendheid — volkome "rigtingloos" is wanneer die kroegbaas die gekleurde liggies afskakel en die helder, gewone lig aan-skakel.

Skyn en ontmaskering, illusie en waarheid volg mekaar dan ook van hierdie punt af in 'n steeds sneller en verwarrender patroon op: in kamer 27, wat aan hom toegewys is, ontdek Hymie, die Boerejood, vir Johannes Garries, 'n Bruinman wat vir 'n Brahmaanteler werk. Op die nie-realistiese vlak is hy waarskynlik 'n produk van Hymie se verbeelding, of van sy gewete, want in hoofstuk twee, waar Johannes Garries — soos die nuwe toegeeflikheids-politiek vereis — deel het aan 'n feesmaal ter ere van Fujijama, die bul wat die Skou "verower" het, is die Bruinman opmerklik "anders": hy luister met "yster in sy siel" na die valsheid van die toesprake, en toon sy protes deur te loop wanneer Hymie 'n rassistiese grap vertel.* Die Johannes wat hom in Hymie se kamer bevind, verwys glad nie dáárna terug nie (behalwe met die inspelning "Dis ook 'n kwessie van eer", p 18); hy is veel eerder 'n afspieëling van Hymie se gewete: 'n gespreksgenoot wat die eensaamheid moet help verdryf; sy "ander helfte" as *skisofreen*, soos wat dr Ustinov later, in die Vleispaleis, diagnoseer (en hier gaan dit nie bloot om 'n komiese vergissing nie — vir enige buitestaander, "playwright" ofte nie, moet die gegewe van die Suider-Afrikaanse aktualiteit omtrent na 'n skisofreniese absurditeit lyk).

Wat hiervandaan verder gebeur, verloop alles soos in 'n droom (nagmerrie?): vlug, surrealisties, onwerklik, grotesk — die *inversie* van die werklikheid, sodat ons kan sê: dit is eintlik maar alles Hymie se droom, dié nag in die hotelletjie. Dit vertoon bizarre ooreenkomste met wat hy dié dag (én in sy lewe) beleef het: die hotel/kroeg word die Vleispaleis/spa ensovoorts. Hymie praat Johannes om om hom op sy smoustog steeds dieper die Karoo in te vergesel. (Veel klem word in die teks geplaas op "dieper", die "diep-Karoo", die "Swart Karoo"). "Hulle" kom af op die Vleispaleis, iets tussen 'n gesondheidspa en Sun City ("Sonnekus-vir-Rus"), 'n tipiese Leroux-versinnebeelding van die aktualiteit: 'n mikrokosmos waar die absurditeite en anomalieë van die Suider-Afrikaanse bestel as één stuk burlesk voorgestel word — Garries verkry bv toegang as "Eskimo" van "Groenland", maar hierna daag soveel uiteenlopende mense op (o m Swart

* Interessant hoe 'n episode verderaan in die boek (p 106), waar met skrynende jukstapone-ring verhaal word van gestremde kinders wat by 'n Skou optree, en wie se vertoning dan gestaak word uit eerbied vir die kampioensaalperd wat pas sy been gebreek het, ook Johannes Garries se "deelname" aan die dinee ter ere van die bul relativeer. Dat juis Johannes Garries opmerk "Ek het die grootste respek vir hulle" (p 107), onderstreep sy vereenselwiging met hulle wat die "gelatenheid gebore uit eie lyding" ken.

skrywers, 'n Taiwanese diplomaat, Aksie Morele Standaarde, Wit Weerstanders, ministers, Hell's Angels — tot 'n lid van A R B SWA!) dat die Spaanse Ontvangsdame — en haar komper — die kluts kwytraak.

Almal beland in dieselfde kamer — weer nr 27! — en apartheid (én al die onderlinge twistes tussen ego'tjies) word tot absurditeit verhef. Wanneer, boonop, kosmiese hel losbars in die vorm van 'n *aardbewing*, word almal genadiglik verlos: sommiges sterf, andere ontkom — o a Hymie en Johannes, met buitgemaakte paraferalia, en nou vergesel van 'n hele kombi-vol plakkers (voorheen van Crossroads). Hulle wyk uit na B F W, "hoofstad van die Karoo" (in die teks baie duidelik in "opposisie" met die "diep-" en "Onbekende" Karoo; ook aangedui as "Jerusalem", die "heilige plek" wat nie so maklik bereik kan word nie). Hier word Hymie, terwyl hy 'n besoek aan die woonbuurt vir "anderskleuriges" bring, meteens in sy kombi omring deur dreigende bruin kinders, iemand gooi 'n petrolbom en Onse Hymie word "'n Frankensteins-monster: pikswart, grotesk en verkool" (p 130). Die boek word afgesluit met 'n kort "Post Mortem en Voorlopige Onderzoek," waarin blyk dat Hymie-met-die-vele-name as onbekende gesterf het — die anonieme slagoffer van 'n sisteem waarin geweld nie sy slagoffers uitsoek nie.

2.

Ons tref in *Onse Hymie* dus andermaal 'n kaleidoskopiese wêreld aan, 'n gefabriseerde mikrokosmos waarin 'n soort argetipiese karakter vanuit die banale realiteit inbeweeg in 'n nóg banaler "droom"-wêreld (die Vleispaleis vertoon ook treffende ooreenkomste met die labirint, die Ubu-kringe van *Sewe Dae by die Silbersteins*, en daar word voortdurend na 'n "middelpunt" beweeg). Ten slotte sterf dié karakter 'n banale dood.

Aangesien *Hymie* reeds van die titel af sentraal gestel is, kan ons hom gerus bekijk soos 'n mens die boek opneem en begin lees. Van meet af aan is die speelsheid (wat hom in *Magersfontein o Magersfontein!* so goed gemanifesteer het d m v wisselende fokalisators) duidelik, maar hier verhewig dit tot *parodiërende vertelling*, tot aweregse vertelling. (Vgl Van Gorp, in Bronzwaer e a, 1977:224*).

2.1

Reeds die *titel* laat blyk veel van die speelsheid wat hier *aangewend* word om, op die ou end, die dodelike erns kontrasterend te versigbaar.

"Onse" is die minder-gebruiklike vorm van die besittlike voornaamwoord "ons" en dit word wel aangewend as *pluralis majestatis*, om besitsaanduiding te versag (soos by "onse Vader" en "onse God"), en/of op groter,

* Wat Van Gorp oor die aard van die vertelling in die pikareske roman skryf, kan nie sonder meer van toepassing gemaak word op *Onse Hymie* nie — dié roman vertoon egter wel op interessante punte ooreenkomste met die skelmroman, veral m b t die uitbeelding van "de bedrogsrelatie tussen schijn en werkelijkheid".

kollektiewe besit te dui (in gevalle soos "onse Eerste Minister", "onse helde", ens). Onmiddellik *vereenselwig* die verteller hom dan ook met hulle aan wie Hymie "behoort"; deurgaans tree die verskuilde verteller as parodieerder *vanuit eie groep* op.

Ek meen ook dié woord kom in die titel voor omdat die Hymie oor wie dit gaan juis *gemeenskaplike besit* is — Hymie, die Boerejood: van penswinkel-tjie tot smouskar tot plattelandse handelaar en vellekoper tot handelsreisiger; steeds: smous, swerwer, charlatan, volksbesit. Hoe doelmatig Leroux met titels omgaan, hoef nie hier aangedui te word nie (vgl F I J van Rensburg se opmerkings t o v *Een vir Azazel* in Grové, 1982:148), maar die speelse titel stel reeds die noukeurige leser op sy hoede: Hymie is nie slegs 'n gewone romankarakter nie en kan dus nie as sodanig bekyk word nie; sy kwiksilwerige geaardheid (so tipies van die *entertainment*-karakter!) bied egter die ideale geleentheid om die Suid-Afrikaanse wêreld waardeur hy beweeg en waartoe hy "behoort", vanuit 'n relativerende perspektief te bekyk. Dis veral die vermenging van illusie en werklikheid wat aan die lig kom.

2.2

Die "*bekendstelling*" voor in die boek werp meer lig. Hymie het — in skerpe kontras met die "voorlopige ondersoek" aan die einde, waar hy bloot 'n byna anonieme individu, H Marinkowitz, "van onbekende adres," is — vele "aliasse" of betitelings. Die bynaam *Flash Gordon*, die *Blits van die Karoo*, stempel hom tot "onsterflike" strokiesprentheld (wat onmiddellik die sentrale motief van die vermenging van werklikheid en fantasie "aankondig"). *Muller/Miller* dui daarop dat hy ewe gemaklik Afrikaner as Jood kan wees (die "Israelse konneksie"?), en dis ook nie onmoontlik dat Leroux by die keuse van hierdie "alias" Arthur Miller met sy *Death of a Salesman* in gedagte gehad het nie — veral indien 'n mens onthou dat Willie in lg werk die prooi van die "American dream" is. Die name *Flash Muller Marinkowitz/Rabinowitz* (in die Vleispaleis op een plek selfs *Rabonowitz*, letterlik "seun van die Meester") koppel Hymie aan die moderne mite van die sport-heros (onse Hennie — Windhond — Muller, onse Jan Ellis, onse Naas Botha!), en as reïnkarnasie van "onse Zimmermann, our Zimmie", is hy die gelukbringer in ons midde: die Jood in die (Springbok-) span. Boweal is hy *Kaptein M M Rabinowitz-Zimmermann (Angola)* — grensheld, hakkejaagter, alreeds 'n nuwe argetipe aan die word (Chrisjan de Wet en Johannes van der Walt is dood, lank lewe die Honoris Crux-manne!).

Weer, soos tevore by Leroux, 'n opsigtelike kodesisteem — een van vele — in die vorm van name en variante. Geen leser durf dié vorm van mededeling miskyk nie; dit berei ons voor op die kaleidoskopiese aard van die roman as parodie: enersyds be-teken die vele aliasse Hymie as Jan Alleman, andersyds parodieer elke alias die cliché van die "held".

2.3

Wie is "Hymie"? Hy is 'n man met vele aliasse, maar sy herkoms is onbekend. Hy ontken byvoorbeeld dat hy 'n Jood is (pp 12, 29, 32, 55 en 56-57) en dis 'n verhaal op oor sy rasegte neus (p 11); hy versin allerlei verhale en fantaseer oor homself — sy gladheid van tong is tewens sy bestaansmodus, blufspel sy oorlewingstaktiek (en daarom is sy dood so ironies wanneer hy uitroep: "Julle ken my! Julle ken my!"). Hy verteenwoordig (deur sy vele uitroepe, bv "Allah Mohammed!", "Santa Maria!", "San Paulo!", "Kali! Kali!", ens) die vervalsing van godsdiens. Hy is soos die plastiekware wat hy verkoop: enigmaties van herkoms, wêreldbürger, tuis in elke geselskap, kitsch — *die mens wat 'n totale parodie van homself geword het*.

Daarin lê tegelyk ook die *tragiek* opgesluit. Hymie is, onder sy blufspel en narremasker, verskriklik eensaam. Juis die kruheid wat hy demonstreer (en die banaliteit wat 'n aanvaarbaarheidsgrens oorsteek maar wat tóg geduld word — vgl sy "gesprek" met die vrou van die kroegman, pp 11-12), *bevestig* sy eensaamheid, sy nar-wees, sy lot as kwaksalwer-in-die-samelewing. En só is almal harlekyne: die pierewaaier-kroegman, óndanks sy netjiese pak, sien die donkerte agter die gekleurde kroegliggies; sy vrou se lippe is "afgeskilferde skarlaken" en sy wens sy was nog "'n dogtertjie met 'n Krismisster van silwer in haar hand" (p 11). "Dié "Krismisster" staan hier nie toevallig nie — ook dít dui op 'n tydperk van verlore, naïef-eerlike onskuld). In die wêreld waarvan Hymie, die kroegman en sy vrou eksponente is, is daar dan ook wedersydse *begrip* (vgl "kode", "vakbond", p 11) en *deernis* ("Daar is trane gewek deur maskara in die oë van sy vrou", p 13). Hierdie bewustheid van die tragiese word in die Vleispaleis deur die groteske saamgooi van mense en verwarrende ideologieë en idiosinkrasieë verder uitgebou.

Ofskoon hy glo Angola op sy kerfstok het, bedien Hymie hom van Marxistiese propaganda, tree hy op as opsweper (bv pp 28, 30-32), beplan hy 'n staatsgreep (maak nie saak wáár nie: Tsjaad, Mauritius, die Seychelle!) en sterf ten slotte sêlf a g v 'n petrolbom. 'n Paar keer (bv pp 21 en 29) vra Johannes Garries hom of hy miskien 'n kommunist is — maar Hymie bly die groot ontwyker, en sy ware aard bly onbekend.

Dit kan dus die moeite loon om na te gaan in hoeverre die mite van die held (heros), soos dit deur die eeue heen ontwikkel het, in *Onse Hymie* betekenisdraend optree. Is Hymie, die romanpersonasie, verteenwoordiger van die hedendaagse mythos van die "aanpasbare" held, die "plastic man"? Sy dood op die ou end volg na 'n futiele ontvlugting uit die deur aardbewings geteisterde Vleispaleis — wys dit heen na die lotsbestemming van die plastiekgod? Die mensgemaakte Frankenstein-monster?

Ook die konsep van die *tweeling* (wat by geboorte geskei en daarna alleen met moeite verenig kan word, die "verskeurde mens" wat ook soenoffer word vir die hubris van die mensdom; vgl Jung, 1981:106) wat in dié

Leroux-roman vernuwend ingevoer word, is dalk ter sake. Dis sekerlik nie toevallig nie dat dr Ustinov (in een van die komiese hoogtepunte in die boek) vir Hymie en Johannes as 'n *skisofreen* aansien: deurgaans tree die twee feitlik as 'n "eenheid" op. Soos reeds gesuggereer, mag Johannes Garries ook as Hymie se gewete/alter ego gesien word (vgl ook André P Brink in *Rapport*, 14.11.82). Aansluitend hierby is die — taamlik volledig uitgewerkte — Swart Nar/Wit Nar-motief, waarvolgens o a die nar móét sterf in die plek van die koning. Op hierdie saak, wat reeds deur verskillende resensente aangedui is, behoort elders miskien vollediger ingegaan te word. Dis egter betekenisvol dat die Joodse naam Hymie (= Chaim) *lewe* beteken, sodat die gedagte grondliggend aan hierdie tragiese narrefiguur se omswerwinge 'n ironiese "ons lewe/our life" word — "die worsteling, die konflik, en die stryd van die moedige enkeling en die nar" is inderdaad "eenders" (p 58).

Is daar ook, soos o a Kannemeyer (*Transvaler*, 6.12.82) suggereer, 'n verband met Ahasveros? Indien wel, waarom sterf Hymie dan? Of is sy sterwe ook 'n hergeboorte? Hoekom word hy as *sterwende* met Frankenstein vergelyk, en waarom vergelyk die plakkers (wat afgelaai word en aan die dood ontkom) hulself met die "Vlieënde Hollander" (p 114)? Volgens J E Cirlot se *A Dictionary of Symbols* ('n bron wat Leroux op tipiese wyse ook vermeld, p 58) is Ahasveros, die Wandelende Jood, 'n legende van Westerse oorsprong, waaraan onderliggend (my kursivering): "... the symbolic idea of the man *who cannot die*, or who, *after his apparent death* (...) appears again ... In Jung's opinion they are but one symbol alluding to the *imperisable side of Man*, such as the myth of the Dioscuri or the Gemini" (1973:363). Op 'n manier is Onse Hymie se dood 'n bevestiging dat (ánder) lewenspatrone voortgaan; trouens, sowel Johannes Garries as die Stigter (óók 'n narrefiguur) oorleef die ramp wat Hymie tref. Opportunisme, oppervlakkigheid sterf; die gewete is onuitroeibaar. Aan die ander kant weer: die mens skep telkens, van voor af, vir hom 'n mite, 'n "buffel van die metafisika".

2.4

Nou mag die leser uitroep: Behoede! Is *Onse Hymie* nie maar net *ironies* nie? Miskien moet 'n verskil tussen die begrippe "ironie" en "parodie" kortliks genoem word: die ironikus kyk gedistansieerd, onbetrokke, koel; die parodikus is 'n aggressiewer nabootser en aftakelaar van illusies. Deur middel van die ironie word die absurde teenstrydighede van die bestaan min of meer subtiel aangetoon; d m v die parodie word die illusies en die mites op ongenuanseerder wyse afgetakel en "dood" verklaar. Arthur Koestler se siening is dalk t o v *Onse Hymie* ter sake: "Parody is the most aggressive form of impersonation, designed not only to *deflate hollow pretence* but also to *destroy illusion in all its forms*; and to *undermine pathos by harping on the trivial*, all-too-human aspects of the victim" (1964:70 — my kursiv-

vering).

In 'n opstel, "Die Afrikaner as verkoopsman en smous op die platteland" (opgeneem in *Bloody Horse* 1, Sept 1980, en in dieselfde jaar ook in *Tussenspel* — m a w geskryf in die tyd toe *Onse Hymie* beslag gekry het), skryf Etienne Leroux met vermenging van spot en erns oor dié smous as "medicine man", as kwalsalwer en beroepsbedrieër wat 'n onontbeerlike funksie vervul as "die volksregters van ons besondere mores", wat "smous met die valsheid wat in ons swakheid setel . . . , wat ons met ons eiewaan konfronteer". (1980:101) Hy stel dié smous aan ons voor as *verteenvoortdiger*, nie maar net van 'n produk nie, maar feitlik, soos Barthes dit in sy *Mythologies* doen, van een sisteem wat 'n ander sisteem parodieer. Die smous, Hymie, vind 'n goeie afset vir allerlei belaglike ware (goue en silwer dennebolle!) en algemene nutsartikels (plastiekemmers) en ontmasker só 'n "beskawing" se bedenkbare waardesisteem. Dit is ook nie vreemd dat Hymie veral *plastiekware* verkonsel nie — plastiek is dié eindproduk wat niks laat blyk van sy oorsprong nie, maar wat enige bestaande begeerlikheid kan wórd: "... it can become buckets as well as jewels", merk Barthes op (1979:97). Vandaar die moderne mens se aanbiddende verstomming jeens hierdie twintigste-eeuse wonder van die tegnologie, waarvoor Rookmaaker sê: "... it becomes a real menace to the humanness of man, his freedom and personality, when it becomes an idol, a technocracy. For then a tool is made into an idea, a means into an end, a method into a truth" (1978:200). Plastiek self is *teken* van die vloeibaarheid van situasies, die gemak waarmee mense en sisteme hulself aanpas vir eie gewin. Plastiek is die aartsnabootser, by uitstek teken van massaproduksie en massawaardes; die fundamente van die kapitalistiese stelsel is van plastiek.

Oppervlakkigheid en *valsheid* word dan ad absurdum om *Onse Hymie* geteken. Vir die mens van die plastiek-era is die plastiekproduk moontlik 'n teken van mag, of ten minste 'n deelhê-aanmag, 'n simbool van sy beheersing van die natuur. Die goue en pers dennebolle sluit dan ook hierby aan: ons bestaan word gekenmerk deur kitsch en pastiche ("Man is plastic" is the very clever formulation given by the theatre of the Absurd for man's situation", merk Rookmaaker op. "Man is plastic — as dead, as machine-like, as ugly, as open to manipulation, as cheap and as banal as plastic. Plastic, the supreme product of technocracy, the fruit of research, organization, big capital, large factories, the clever selling techniques", 1978:201). "Onse Hymie is m a w moontlik ook die hedendaagse "boodskapper van die gode", die Goddelike vermoen as een van die "jong Olimpiese godjies van die Kapitalistiese struktuur" en hy "kén sy volk, die ydelheid en die swakheid van sy eie mense, en hy buit dit uit . . ." (Leroux, 1980:99).

Die *aggressiwiteit* van *Onse Hymie* as parodie lê veral in die *vaart* van hierdie soort roman: die kaleidoskoop word nooit stil gehou voor die oog van die leser nie en die gekleurde plastiekskyfies val voortdurend in nuwe

patrone saam en uiteen.

2.5

Op die *opdragbladsy* lees ons onder meer: "Daar is geen greintjie van waarheid in hierdie storie nie. Die Waarheid is snaakser en treffender as die roman." En dan, laer af op die bladsy: "Flash Gordon, Hymie Rabinowitz, wat ook al sy naam mag wees, is dood. Saliger nagedagtenis vir die paar mense wat hom geken het . . ." By herlees tref die ironie 'n mens: Hymie, die eensame plastiek-Christus van ons tyd, wórd maar deur enkeles geken; en in die handelingsverloop in die boek word hy dan ook letterlik al hoe meer verdring. Leroux se waarskuwing betreffende die "waarheid" is dus meer as net speelse verontskuldiging: by voorbaat word hierdie "skiet" op die eietydse geskiedenis as verdigsel aangebied, as parodie van die genre, wat tradisioneel wel gelees word as boek waarin "toch . . . op een bepaalde manier de waarheid is gesproken" (Van Zoest, 1980:8). Deur hierdie aanduiding vooraf verklaar Leroux hom *bewustelik betrokke* op die wyse wat Max Adereth in gedagte gehad het toe hy van die *betrokke skrywer* gesê het: "... he himself is no mere spectator in the drama he depicts, he is also an actor" (Craig, 1977:445). Die parodie word dan 'n *middel* vir Leroux se eiesoortige engagement, wat steeds verband hou met die sosiaal-kritiese waarvan Adereth praat ("... for the aim of commitment is not to foster illusions but rather to destroy them. The debunking of false values is an important characteristic of its approach", in Craig, 1977:464).

2.6

Die *aard* van die bespotting in hierdie roman is omvattend en slegs enkele situasies uit die eerste sewe hoofstukke (wat, soos Brink in Rapport van 14.11.82 aangetoon het, die eerste van drie *teleskoperende* stadia is) kan hier genoem word.

Reeds op p 10 lees ons in 'n beskrywing van een van die hotelgaste, die "geharde rugbyspeler van die Noord-Kaap", dat hy "perske-ore" het, "*negroïde-lippe*, en *fyn krulletjies* rondom sy pankop" (my kursivering): juis dáárdie fisieke kenmerke wat 'n bespotting is van wat later (p 11) "jou suiwer blank N G *sie!*" heet. Die absurditeit van kleurbewustheid en -klasifikasie word hiervandaan verder 'n deurlopende motief, met 'n hoogtepunt in die deurmekaarspul wat ontstaan wanneer die tegnologie (tegnokrasie?) in die vorm van die rekenaar naderhand geen antwoord meer het nie met die aankoms van Jood, Griek en Mohammedaan wat, volgens wet, in sekere kategorieë — "toelaatbaar" of "nie-toelaatbaar" — verdeel word. Die hele *kroegtoneel* (dis al welbekend dat Leroux die "kroeg" en soortgelyke ruimtes betekenisvol aanwend) word 'n "toneelverhoog" in die kleine, 'n paradigma vir die "spel van bedrieglikheid" (p 11) wat later sulke nagmerrie-agtige afmetings aanneem.

Ook Poppie Lanserac en haar man se *dinee* vervul 'n soortgelyke rol: wat 'n feesmaal moet wees, is 'n banale skouspel, onder meer omdat dit 'n feesmaal ter ere van die Brahmaan-stoetbul is, en omdat dit so reg in die

gees van die tyd is om enkele Bruinmense by geleentheid — in dié geval die oppasser van die bul, die boer se “regterhand”, Johannes Garries — te “betrek” (met vele gesukkel deur die burokratiese doolhowe). Ook hierdie motief — wat steeds aansluit by die ontmaskering van valsheid — word verder subtiel (en soms minder subtiel) uitgewerk:

En toe verskyn die pierewaaier en onderbreek die gesprek. Hy het ‘n netjiese swart pak aan en sy snorretjie krul reëlmatig. Dis eintlik ‘n delikate situasie hierdie.

“Ek is bevrees, meneer, dat dit téén die Wet is,” sê hy.

“Watter Wet?” vra die Boer en hy het baie lus om die pierewaaier ook te donder.

“Ek verwys na die Bruinman,” sê die pierewaaier. “Ons hotel het nie die nodige sanitêre geriewe om alle rassegroepe te akkommodeer nie. Daarbenewens moet ons ‘n spesiale permit kry om oopgestel te word. Ek hoop u verstaan my posisie.”

Die Boer kyk na Johannes Garries.

“Maar jy was mos gisteraand op die ete.”

“Die spesiale vergunning strek slegs tot die aandete,” sê die pierewaaier.

Die Boer is sekretaris van die Boerevereniging en hy wil nie in situasies betrokke raak nie.

“Kom, Bubbles,” sê hy vir sy vrou.

Hy moet nou die situasie met krag en fermheid hanteer.

Daar is groot beginsels op die spel. Hy begryp dat die geringste toegewing die ondergang van die Blanke beskawing sal beteken. Maar tog is hy ook verlig.

Hy moet darem vir Johannes Garries ‘n teken van menswaardigheid laat.

“Ons sal sorg,” sê hy, “dat in die toekoms die nodige aparte geriewe verskaf word. Ek verstout my ook om te sê dat anderskleuriges in die toekoms toegelaat sal word om ons skoue by te woon.”

Hy aarsel, en toe groet hy Johannes Garries met die hand.

Op pad uit sê hy vir sy vrou: “Ek dink ek het dit goed gehanteer, nie waar nie, Bubbles?”

(pp 24-25)

Presies hóé noukeurig Leroux soms met die taal omgaan, taalslordighede ten spyte, sal alleenlik uit ‘n uitvoerige analise duidelik kan word. Nie net kry die leser hier met situasie-ironie te doen nie, maar die gehele *taalkode* van die “pierewaaier” en die verligte Boer parodieer die situasie: van die bekend-klinkende “delikate situasie” tot die “groot beginsels” wat “op die spel” is en die Blank-sentriese gerieflikheidsterm “anderskleuriges” (wat, terloops, op p 124 mét aanhalingstekens geskryf word). Vgl verder die

dubbelsinnigheid van die woord "verlig".

As teenhanger van die apartheidsbeskouing word ook *die Kommunisme* geparodieer. Wanneer Hymie vir Johannes uit propagandistiese pamflette voorlees, antwoord laasgenoemde oplaas: "Ek is 'n Hotnot van die Karoo, en ek haat die slim manne van die Kaap"! Geen ideologie bied 'n antwoord op die mens se behoefte om *as mens* erken te word nie, en heel ironies eindig hierdie episode wanneer die lied "Where were you when I needed you" oor die kombi-radio speel. 'n Hele *geskiedenis* van miskenning word hier gedramatiseer — en die vele misverstande verdraan gryp terug na hierdie wesenlike onvermoë om mekaar te begryp.

Die toneel by die *plattelandse kafee* (Carson McCullers se "Sad Café", inderdaad) waar Hymie sy ware versmous, stel weer die motief van verneukery — taamlik letterlik! — in werking: kapitalistiese geldgierigheid met 'n rassistiese kleurtjie (die Portugese wat sê: "Staan terug, Kaffer!") en verkullery word geparodieer deurdat Swart kinders gereeld piesangs en grondboontjies steel: 'n spel van oor-en-weer-verneukery in die klein.

Daar is veel meer terloopse toespelinge op bestaansanomalieë: 'n bepaalde artikel van die Publikasiewet (te verstane: Leroux het self deurgeloopt!) word huidjie en muidjie toegepas op die kwessie van toelaatbaarheid al dan nie van "gekleurdes" tot die Vleispaleis; in 'n bisarre vraelys hierná word rare vrae gestel wat veronderstel is om betrekking te hê op godsdienstige oortuigings, maar die volgorde daarvan — en veral die feit dat die laaste vraag, "Stem u Nasionaal?", nie binne hierdie "patroon" pas nie — skep die indruk dat 'n hele politieke bestel wat skuil onder die voordelige sambreel van die godsdiens gesatiriseer word.

2.7

Wat die *struktuur* van die werk betref, speel die parodie ook mee. Die eerste sewe hoofstukke vat 'n mikrokosmos saam in die plattelandse hotel êrens noord van B F W; die volgende sewe hoofstukke is één stuk oordrywing wat struktureel veral met die voriges gebind word deur die figure Hymie en Johannes, en dit vorm opnuut 'n inversie van die eerste mikrokosmos (dieselfde Hymie wat in hoofstuk IV doodsvrees openbaar, beplan hier doodsveragterend 'n staatsgreep). 'n Verdere strukturele verband is bv die element van verwarring, wat groei van die nóg waarskynlike tot die totaal onwaarskynlike, die oerchaos wanneer die Vleispaleis 'n soort "konstellasie van strate" word en 'n aardbewing dan alle verbande én skeidings vernietig. Uiterlik word die strukturele verband tussen die eerste sewe en die daaropvolgende sewe hoofstukke ook aangedui deur die hoofstuknommering. Die boek is saamgestel uit 'n "inleiding" van sewe kort hoofstukke (genommer, I, II, III, IV, V, VI en VII), bevattende die vertelling van wat gebeur vóórdat die Vleispaleis bereik word; gevolg deur sewe langer hoofstukke (genommer I(a), I(b), I(c), I(d), I(e), I(f) en I(g) — die eintlike kern van die boek: die verblyf in die Vleispaleis self. Die alfabetiese volgorde dui op 'n *eie* verhaal-

binne-'n-verhaal, maar numeries gryp dit terug op daardie eerste kroeg-toneel, 'n handelingsfase wat weer uit sewe handelingsfasette opgebou is! Die derde "deel" van die roman bestaan weer uit vier korter hoofstukke (eweneens genommer I(a), I(b), I(c) en I(d)). Op die simboliese implikasies van hierdie "spel" met *sewe* en *vier* het Brink (Rapport, 14.11.82) pertinent gewys, asook die betekenis van die epiloog. Wat nog hier bygevoeg kan word, is dat die slotgedeelte van die werk (die epiloog nie bygereken nie), Hymie se poging om aan die absolute chaos te ontkom, omvat — maar dan eindig dié ontvlugting van die natuurramp ironies wanneer Hymie tussen 'n horde Bruin kinders (die "erfgename" van die Vleispaleis-"droom") in sy kombi doodbrand: 'n terugkeer vanuit die absurde na die realiteit. Miskien is die werk in hierdie opsig 'n poging om déúr die chaos van die tydgenootlike te "sien".

2.8

Ten slotte moet miskien nog iets oor die simboliek van die nommer/getal 27 gesê word. Die getal 27 (o a die nommer van Hymie en Johannes Garries se gedeelde hotelkamer én die van hul kamer in die Vleispaleis, wat algaande 'n soort "hoofkwartier" en sentrum van die gebeure in die Vleispaleis word; asook die getal van die blommerangskikkings in die eetsaal (p 52)) is 'n magiese getal. Van die getal 9 sê J E Cirlot: "For the Hebrews, it was the *symbol of truth*, being characterized by the fact that *when multiplied it reproduces itself* (in mystic addition) . . ." 27 is dus een van die reïnkarnasies van 9 ($9 \times 3 = 27$ en $27: 2 + 7 = 9$). 27 is dus die Kamer van Waarheid. Op 'n manier sluit hierdie gegewe aan by die opdragwoord: Die Waarheid is snaakser en treffender as die roman. En dit is deel van die verneukery: *Onse Hymie* is oënskynlik entertainment (en dit is dit óók); wesenlik sê dit baie oor die tragikomiese van "ons lewe".

* * *

Naskrif: Dit was nie my doel met hierdie vrysinnige en vrywel bevooroordeelde interpretasie om 'n model-leser (Eco, 1979:17) te wees nie; ook nie om na te gaan óf en hóe Etienne Leroux homself parodieer nie (daar is talle verwysings wat opgevolg sou kon word); selfs nie om 'n waarde-oordeel uit te spreek nie. Desondanks hoop ek dat ek *Onse Hymie* ás parodie in eie reg begryp het; dat ek veel eerder as kollaborateur geleë is deur 'n skrywer-filosoof wat hom deeglik bewus is van die "kitsveranderings in die mens" wat "op grond van die botsende teenoorgesteldes op die oomblik" waargeneem kan word (Leroux, 1980:88).

Lank lewe die Swart Nar! L'chaim!

Bibliografie

- Barthes, Roland. 1979. *Mythologies* (vert deur Annette Lavers). Paladin Books, Londen.
- Bronzwaer, W J M, Fokkema, D W en Ibsch, E. (samestellers). 1977. *Tekstboek algemene literatuurwetenskap*. Amboboeken, Baarn.
- Cirlot, J E. 1973. *A Dictionary of Symbols*. Routledge & Kegan Paul, Londen.
- Craig, David (red). 1977. *Marxists on Literature. An Anthology*. Penguin Books, Harmondsworth.
- De Vries, A D. 1981 (3de hersiene uitgawe). *Dictionary of Symbols and Imagery*. North-Holland Publ Co, Amsterdam.
- Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Texts, Bloomington en Londen.
- Grové, A P (samesteller). 1982. *Beeld van waarheid*. Human & Rousseau, Kaapstad en Pretoria.
- Jung, Carl G. 1981 (19de druk). *Man and his Symbols*. Dell Publ Co, New York.
- Koestler, Arthur. 1966. *The Act of Creation*. Pan Books, Londen.
- Leroux, Etienne. ¹1980. *Tussengebied*. Perskor, Johannesburg en Kaapstad.
- Leroux, Etienne. ²1980. *Tussenspel*. Perskor, Johannesburg en Kaapstad.
- Rookmaaker, H R. 1978. *Modern Art and the Death of a Culture*. Inter-Varsity Press, Leicester en Illinois.
- Van Zoest, Aart. 1980. *Waar gebeurt en toch gelogen* (Puntkommareeks). Van Gorcum, Assen.

Akademie vir Tersiere Onderwys, Windhoek

11 April 1983