

DIE EK-VERTELLER IN ETIENNE LEROUX SE *18-44*
EN *ISIS ISIS ISIS*...

In *18-44* en *Isis Isis Isis*... is die verteller deel van die romanwêreld en is hy voor ons oë besig om die dinge te beleef en waar te neem waarvan hy vertel. Dit gee aan die vertelling 'n sekere vastigheid en 'n natuurlikheid, want die gesigspunt is vasgestel in die bewussyn van 'n persoon wat ons kan leer ken, in teenstelling met die ongeïdentifiseerde gesigspunt van onpersoonlike vertelling. Romberg skryf: "The fictitious narrator can take liberties and speak out with impunity, precisely because he is part of the fiction: characteristics which in an author would upset the illusion of reality serve in a narrator, on the contrary, to strengthen that illusion. The narrator in an ordinary first-person novel, then, makes a highly epic impression upon the reader; and despite the fact that the author's method of presentation is very close to dramatic technique, the narrator and his narrative give to the novel as a whole the appearance of epic technique and epic fiction. The author has thus objectivized himself in the person, at the same time, by doing so, he gives to his novel an epic, subjective stamp." (p. 29, *Studies in the narrative technique of the first-person novel*).

Die skrywer verdwyn dus geheel en al van die toneel en laat die vertel van die verhaal aan sy verteller oor. Wanneer die gesigspunt op so 'n spesifieke wyse vasgestel word, is daar gevolglik ook spesifieke voordele en nadele daaraan verbonde.

Die verteller moet natuurlik getrou aan homself bly wat sy praat- of skryfstyl betref, en ook wat sy beeldgebruik en ervaringswêreld betref. 'n Kind of 'n ongeletterde of 'n swaksinnige moet bv. konsekwent in hulle spesifieke idioom bly dink en redeneer. Wat dit betref, is daar nie in hierdie geval eintlik 'n probleem nie, want die verteller is 'n intelligente en gekultiveerde persoon en self 'n skrywer, "alhoewel 'n knol".

Die mees algemene vereiste wat daar aan die ek-vertelling gestel word, en dit word dan gewoonlik as 'n beperking genoem, is die feit dat die eerste persoon net kennis kan of mag dra van sy eie gedagtes en motiewe. Van die ander karakters kan hy net soveel weet as wat hulle deur woorde en daade aan hom openbaar en dit ook net in situasies en onder omstandighede waar sy aanwesigheid verantwoord en waarskynlik is. Die knolskrywer beweeg redelik konsekwent binne die grense van hierdie afgebakende terrein; hy benadruk selfs die feit dat die ander karakters se innerlike vir hom 'n onbekende en selfs onkenbare gebied is. Wanneer hy in *18-44* wonder oor die reaksie van sy vrou op sy verraad, besluit hy: "Vrae en vrae en vrae, mej. X, want die antwoorde is alleen aan onself bekend. Wie is ek, knolskrywer, om te sê of my geliefdes hulle toevlug tot verloëning of sinisme, of selfvernietiging sal neem?" (p. 125). In *Isis*..., wanneer hy dit het oor Mrs. Scott-Finesse Immobile, sê hy: "... en ek word onrustig oor hoeveel ek nie begryp of verstaan het nie van wat agter die grys vensters van haar siel aangaan" (p. 105).

In enkele gevalle vertel hy wel van dinge waarby hy nie kon gewees het nie, soos by die kamee van sy tante in 18-44, maar dit is duidelik dat dit daar gaan om die saamstel van 'n beeld binne sy verbeelding en dat dit daarom nie beskou kan word as 'n oortreding buite sy gebied nie.

Die beperking verkry 'n positiewe funksie omdat dit in so 'n mate gepas is vir Y se aanbiedingswyse. Hy is nie alleen die waarnemerverteller nie, maar ook die protagonis en as sodanig die spil waarom die gebeure draai. Omdat 'n groot deel van die gebeure afspeel in Y se gedagte-wêreld, is die ander karakters net belangrik, of bestaan hulle selfs net, in die verhouding waartoe hulle tot hom staan en die betekenis wat hulle vir sy lewe het. Hulle is in iedere geval nie vir ons of vir Y "werklikhede" in dieselfde mate as wat hyself dit is nie.

Op 'n sekere vlak kan sommige van die karakters en gebeure gesien word as beelde binne sy verbeeldingswêreld of selfs mensgeworde aspekte van sy persoonlikheid. Dit is nie belangrik hoe en wat die ander karakters werklik is nie, maar alleenlik hoe Y hulle sien en in watter patrone hulle hulleself om hom rangskik. Soos Nathalie Sarraute dit stel: "Quant aux personnages secondaires, ils sont privés de toute existence autonome et ne sont que des excroissances, modalités, expériences, ou rêves de ce "je" tout-puissant . . . ce "je" n'a pas à se préoccuper de donner aux personnages ces proportions et dimensions obligatoires qui leur confèrent leur si dangereuse "ressemblance". Son oeil d'obsédé, de maniaque ou de visionnaire s'en empare à son gré ou les abandonne, les étire dans une seule direction, les comprime, les grossit, les applatit ou les pulvérise pour les forcer à lui livrer la réalité nouvelle qu'il s'efforce de découvrir" (p. 292-293, *L'Ere du Soupçon*).

Y is almagtig en om sy doel of sy besondere waarheid te bereik, kan hy die nuwe-karakters sien soos die lig op 'n besondere oomblik op hulle val, gekleur deur sy simpatieë en antipatieë en sy gemoedstoestand. So wissel die beeld van sy vrou in 18-44 van "my Walkure" tot "n Germaanse droom", tot "n herteprinses", tot "my verbitterde plomp swanenvrou" tot uiteindelik: "my dowe, mank, manies-depressiewe vrou".

Die verwyf van "flat characters" is dus hier om nog 'n rede nie ter sake nie. In *Pour un nouveau roman* bestry Alain Robbe-Grillet die opvatting dat daar in die moderne roman geen werklike en volledige mense voorkom nie, deur te sê dat dit alleen God is wat alle mense tege-lyk in hulle volledigheid en met objektiwiteit kan sien. Vir hom is dit juis menslik om gedeeltelik te sien: "Dans nos livres . . . c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine" (p. 118).

Waar die eerste persoon sentraal staan ten opsigte van die vertelling én die gebeure, kan hy deur sy blote teenwoordigheid 'n natuurlike eenheid en binding aan die verhaal verskaf. Kannemeyer stel dit so: ". . . die 'ek' wat vertel, los die ordening van die verhaal op 'n maklike wyse op deurdat hy as't ware die hele vertelling kan 'dirigeer'". (p. 81, *Die Stem in die Literêre Kunswerk*) en Shipley sê dat die "ek" as't ware dien as die sement wat die verskillende verhaalblokke aan mekaar heg. (*Dictionary of World Literature*). Hierdie samebindende funksie van die eerste persoon is baie belangrik in albei die boeke;

in 18-44 omdat die chronologiese volgorde byna geheel en al verbrokkel en in *Isis* . . . omdat die persoonlikheid van die reisiger in die meeste reisverhale die opvallendste en byna die enigste samebindende faktor is.

Wanneer ons aanhoudend gekonfronteer word met dit wat met 'n spesifieke karakter gebeur, hoe hy daarop reageer en daaroor voel, is dit vanselfsprekend dat dit 'n interessante en verwickelde mens moet wees, anders sou hy nie ons aandag voortdurend kon boei nie. En waar hy 'n baie sterk neiging tot introspeksie het, is dit belangrik dat sy bieg of belydenis of selfondersoek nie neulerig en vervelend moet word nie. In albei die boeke is die subjektiewe en mymerende gedeeltes gebalanseer deur die rapporteer van tonele en handeling in 'n gedramatiseerde vorm; Y dramatiseer selfs sy vrese en sy probleme in die vorm van beelde. In albei die boeke speel die vertel van sy drome 'n belangrike rol in die aanbiedingswyse. Hy vertel sy drome dikwels en in groot detail en meestal sonder enige toeligting of enige poging om die geldigheid en toepaslikheid daarvan te verduidelik.

Soms aksentueer die drome op 'n beeldende wyse dit wat ons reeds weet, soms weerspieël of simboliseer hulle sy ondervindings en soms tree hulle op as waarskuwings. In *Isis* . . . bevestig sy droom oor die Goïese kasteel, terwyl hy met Karin Manlichter dans, sy identifikasie met Faust, en in 18-44 is sy droom oor die meer wat nie vol is nie 'n waarskuwing of 'n weerspieëling van sy vrees dat hy nie die vier vroue of die vier aspekte van sy persoonlikheid byeen kan bring nie. Sy ang kry in 18-44 gestalte in die trein wat van Wes na Oos gaan beweeg, en sy gevoel van naderende onheil kry vorm in die driehoek, gevorm deur die Kosak en sy twee handlangers. In *Isis* . . . kry sy bemoeienis met en vrees vir die dood vorm in die persoon van Mary-Jane Hudson. Sy was die eerste van die verskyningsvorme van Isis wat hy ontmoet het en hy het haar sien sterf. Vir die res van die reis verskyn sy telkens aan hom wanneer hy die teenwoordigheid van die dood aanvoel of gewaar.

Y se ondersoek geskied op 'n genadelose nugter en selfs spottende wyse. Die speelse, spottende houding waarmee hy andere bejeën, word teen homself ook gerig, tesame met die volle krag van sy ironie. Dit is een van die mees simpatieke eienskappe van hierdie verteller; dat hy nie net vir andere nie, maar vir homself ook, kan lag. Hy spot met die kontradiksies in sy lewenswyse: "Ek omgord my lende om weerstand te bied teen inflasie terwyl ek met 'n Ford Mustang ry om Namakwalandse gousblomme te sien 'n paar honderd myl weg in die gramadoelas". (p. 6, *Isis* . . .) en hy lag vir sy valse voornemens: "Ek is versadig van liefde nadat ek by my Rus was en my onmiddellike voorneme is om haar nie weer te sien nie". (p. 18, 18-44). Hy gewaar selfs die lagwekkende in sy vurige liefdestonele: "Karin . . . vryf liggies haar koel Germaanse wang teen myne terwyl haar hande myne in loutwarm water bad". (p. 53, *Isis* . . .). Hy doen op 'n baie saaklike wyse verslag van die rampe wat hom tref of die lyding wat hy verduur, want, sê hy vir mej. X: ". . . al is rampe eenvoudig en duidelik soos saaklike berigte in koerante." (p. 53, 18-44). In *Isis* . . . gee hy op 'n terloopse en oënskynlike onbewoë wyse te kenne (te midde van aanmerkings oor sy aktiwiteite om sy persoon te verfraai): "Ek dink aan

Mary-Jane Hudson en vind tot my verbasing dat ek die afgelope kwartier besig was om te huil" (p. 19, *Isis* . . .). Die verslag wat hy gee van die episode waar die Kosak en sy handlangers hom "in repies" slaan, geskied op 'n wetenskaplik-ontledende wyse: "Mens kan 'n sekere mate van kliniese bevrediging vind in die wyse waarop hulle die taak verrig. Uit 'n ander oogpunt kan 'n mens 'n sekere belangstelling vind in die wyse waarop die knolskrywer sy arms verkeerd ophef, en 'n hou in die maag kry; . . . (p. 17, 18-44).

Emotiewe gedeeltes word meestal geneutraliseer deur omringende saaklike gedeeltes, soos in *Isis* . . . waar sy hoogdrawende bieg teenoor die priester gedurig onderbreek word deur 'n uitvoerige verslag van wat hulle drink of besiglig, of deur opgetoë uitroepe soos: "Hoe lieflik is Sagunto." (p. 47). Ons kry sodoende 'n kombinasie van emosie en deurdringende selfondersoek. Hierdie nugtere ondersoek van gedagtes en gevoelens word vergesel van 'n byna onttrokke beskouing daarvan.

Die algemene opvatting dat die ek-vertelling noodwendig 'n intieme en gemoedlike atmosfeer tussen die verteller en die leser skep,¹ is nie in hierdie geval van toepassing nie. Daar bestaan wel 'n aansienlike mate van identifikasie met die hoofpersoon en sy probleme, waarskynlik geskep deur die feit dat ons byna saam met hom die dinge beleef. Ons sien sy gekwelde gemoed "aan die werk" en ons deel sy herhaaldelike "weemoedige onnugterings." Ons kan saam met mej. X sê: "Ek kyk nie meer na jou nie; ek sien deur jou oë . . ." (p. 42, 18-44). Maar, en dit is belangrik, mnr. Y se oë kyk na homself vanaf 'n aansienlike afstand, in so 'n mate dat hy dikwels na homself verwys in die derde persoon. Dit is asof hy in sy hoedanigheid as waarnemer homself kan distansieer van sy belewenisse sodat hy byna van buite af na homself kan kyk. Dit word soms bewerkstellig deur die feit dat Y terugkyk na homself op 'n vroeëre stadium van sy lewe. Hy is nou 'n "sadder and wiser man" en kyk vanaf 'n natuurlike afstand na sy destydse reaksies en sy dikwels onvoldoende insig. Dit word beklemtoon deur tussenwerpsels soos "ek besef nou"; "nou besef ek dit eers" en "ek het nooit besef nie".

Daar word dikwels gesê dat in 'n vertelling in die eerste persoon, waar die eerste persoon ook die protagonis is, dit 'n probleem is dat hy homself nie van buite af kan sien nie;² hy kan homself van binne af buitentoe karakteriseer, maar nie van buite af binne toe nie. Om hierdie probleem op te los, kan hy na homself kyk in 'n letterlike of 'n figuurlike spieël. Y kyk dikwels na homself in 'n letterlike spieël: "Die spieël was nuut en wreed en het al my 46 jaar se letsels tot in die fynste besonderhede getoon". (p. 77, *Isis* . . .) of: ". . . en toe sien ek oor haar skouers ons beelde in die ruit . . . — eers háár gesig, vertrek in 'n uitgelate lagbui, en dan myne, beteuterd van bekommernis" (p. 24, 18-44). Meer dikwels kyk hy na homself deur onsimpatieke of onverskillige oë. Voor 'n ontmoeting met die Rus in die park, sien hy homself as't ware deur die oë van die vreemdelinge in die park: ". . . wéét daardie paartjie om die draai tussen die kanna's dat die 44-jarige, wat

so viets met sy suedeskoene deur die douvars gras loop, ook 'n afspraak het . . ." (p. 16, 18-44); of deur die oë van die Kosak sien hy homself as 'n "onskadelike mannetjie" (p. 27, 18-44). By die Huerta kyk hy deur oë van die "starende toeriste" na homself as "die man in sy jas wat oor die meer kyk . . ." (p. 39, *Isis* . . .).

Nog 'n wyse waarop Y sy lotgevalle in perspektief plaas, is deur homself nie net as 'n "lydende enkeling", te sien nie, maar ook as deel van 'n groter geheel. Vandaar ook die naamloosheid; hy staan net bekend as Y en hy is een van miljoene middeljariges: ". . . en my lot is die lot van almal wat middeljarigheid teësinig ervaar" (p. 12, 18-44). Hy sien homself as een van 'n hele geslag, die "lost generation" van die twintigerjare: "Arme sproetgesiggies, arme kwelende suigeling van die jare twintig — dertig, wat vandag in parke wandel en hulleself hel gee vanweë hulle vrees" (p. 96, 18-44). Maar hy is veral een van die baie mense wat vandag leef en "onderhewig (is) aan dieselfde tolskuld van ons tyd" (p. 79, 18-44). Wanneer hy homself in *Isis* . . . bekendstel, sê hy: "Ek is deel van ons tyd en my hele bestaan is 'n beskuldiging teen ons tyd indien mens geneë sou voel om die tyd te blameer vir dinge wat ons nie verstaan nie" (p. 6-7, *Isis* . . .). Op hierdie wyse word sy persoonlike lotgevalle gebalanseer.

Henry James het gesê: "the first person, in the long piece, is a form foredoomed to looseness." (Aangehaal deur Leon Edel: *The Modern Psychological Novel*, p. 35). Dit is dan weer eens 'n gevaar waarvan Leroux ontkom het, want albei die boeke het 'n definitiewe vorm. Uitwendig word dit gegee in albei die aanvangshoofstukke wanneer die titels, of die formules wat aanleiding gegee het tot die titels, verklaar word. Die ontmoeting van 18 met 44 (mnr. Y en mej. X se ouderdomme onderskeidelik) is betekenisvol genoeg om selfs die jaar 1844 van belang te maak. Die verhaal strek dus nie alleen oor die jaar van Y en X se korrespondensie (18-44 — 19-45) nie, maar ook oor die honderd jaar tussen 1844 en 1945. Die boek is saamgestel uit dit wat gebeur in die jaar van die korrespondensie, maar ook uit momente tussen sy eie 18e en 44e jaar wat vormend of bepalend gewerk het op sy huidige situasie. Die verhaal word geensins op 'n chronologiese wyse vertel nie; die tydpatroon is baie ingewikkeld en word gekontroleer deur die krag van sy geheue en die mag van sy verbeelding. Dis veral sy verbeelding wat aanleiding gee tot die variërende en wisselende kombinasies en patrone wat hy in sy verhoudings met die vier vroue sien. Die verhoudings word verder gekompliseer deur die feit dat hy, in sy pogings om 'n sintese te bereik, die vroue oor en oor met mekaar vergelyk en hulle vertel van mekaar.

Hy spring heen en weer in die tyd, maar ook tussen die verskillende verhoudings en vroue. Hulle verteenwoordig verskillende wêreldes en verskillende emosionele klate. Teen die agtergrond van elke wêreld, haal Y sekere episodes op wat nie deel uitmaak van 'n chronologiese patroon nie, maar wat almal bydra tot die skep van 'n spesifieke atmosfeer, of wat 'n essensiële deel vorm van 'n sekere reeks gebeure. Die oorgange word vergemaklik deur Leroux se bekende herhalings-

tegniek wat hier, afgesien van sy ander funksies, ook dié waarde het dat hy deur middel van herhalings as't ware 'n omgewing of wêreldjie bou om elke vrou en elke verhouding. (Mej. X is die enigste een wat hom aanspreek as "mnr. Y", briewe en tekeninge is deel van hulle wêreldjie; die Rus word herhaaldelik gesien teen die agtergrond van die leë, groen pagode en die driehoek van haar man en sy twee handlangers; sy tante beweeg teen die agtergrond van haar estetiese man, koringlande en utopiese dae; sy vrou se blou oë, haar sesvoetliggaam en die bloed en ys van haar slagtersvader is deel van haar omgewing). Op die wyse kan hy sondermeer sê: "sy skryf vir my: mnr. Y, mnr. Y . . ." en dan weet ons dis mej. X waaroor dit gaan, of hy kan skielik praat van "haar sesvoetliggaam" en dan weet ons dat hy van sy Walkure praat.

So vorder die verhaal dan broksgewys en oënskynlik ordeloos, maar deur middel van herhalings, interpretasies en kruisverwysings ontwikkel 'n verstaanbare geheel wat tekens dra van 'n baie spesifieke patroon. Robert Liddell haal in dié verband die verhaal van Medea op: "The sorceress Medea cut an old ram into pieces, boiled them in a caldron of water with a few herbs, and out jumped a fine young lamb. She persuaded the daughters of Pelias to try a similar experiment upon their father in order to rejuvenate him. It was a trick, and they found that they had only made him into soup."

"So, when we are invited to admire the 'broken-timescheme' or some other experiment . . . it is proper to inquire: Has the novel sprung with renewed life from the caldrons or have they merely made soup of its poor old bones?" (p. 29, *Some Principles of Fiction*).

Dit is weer eens 'n bewys van Leroux se komposisievermoë dat die verbokkeling in 18-44 gelei het tot 'n uiteindelijke verjonging en vernuwung en nie tot 'n sokpokery nie.

In *Isis* . . . is die tydsaanwending baie meer chronologies omdat die reisverhaal as't ware 'n chronologiese volgorde vereis; die reis het tewens 'n spesifieke begin- en eindpunt in die tyd. Y stel homself bekend, vertel van sy voorneme om op reis te gaan, bespreek sy plek, berei hom voor vir die reis, gaan op reis en kom terug. Hy vertel min of meer konsekwent dit wat met hom gebeur vandat hy wakker word, wat hy alles sien en eet, hoe hy sy middagslapie geniet en hoe hy uiteindelik gaan slaap.

Dit alles word gekontroleer deur sy soektog na Isis en sy hardkoppige en soms patetiese wil om in alles wat met hom gebeur, hoe toevallig of onbelangrik ookal, aspekte van Isis te wil sien. Die Isis-mite het 'n baie belangrike vormgewende funksie. Hy verduidelik die omdraai van die mite: dit is Osiris wat Isis moet soek en hy vertel in die aanvangshoofstuk in hoeveel verskyningsvorme Isis aangetref kan word. Dit gee aanleiding tot een van die vernaamste bindingsmiddele naamlik die lysie waarop hy telkens die name van Isis se fragmente wat reeds aan hom geopenbaar is, aftel. Verdere bindingsmiddele is sy bemoeienis met die dood; sy toenemende bemoeienis met Bettie se verhaal en dié van die begrafnis van sy ooms; die misterieuse geklop aan sy kamermure ensomeer. Daar is ook sekere "reisgeselle" wat kom en

gaan en Y vir sekere periodes van sy reis vergesel: die priester en die Neger tesame met die homoseksuele dwerg. Die hekseverskynsels (visioene van vorige ontmoetings met Isis) sluit op gegewe momente by hom aan en kan ook in 'n sekere sin gesien word as reisgeselle.

Albei die boeke is geskryf uit 'n agterna-perspektief en tog slaag Y daarin om aan sy vertelling 'n illusie van onmiddellikheid en gelyktydigheid te gee. Hy doen dit deur tonele en gesprekke direk weer te gee, maar ook deur herhaalde vrae wat hy tot homself rig wat 'n illusie van onsekerheid skep, asof hy self nog nie weet wat gaan gebeur nie. In *Isis* . . . vra hy homself dikwels af: "Sal ek Isis in Griekeland vind?" en in die vliegtuig op pad na Griekeland wonder hy: "Sal ek in Griekeland, soos in Faustus II, 'n kontak vind sodat selfs my Skaduwee bevrees word? Sal die avontuur nou begin na die ongepeilde dieptes van die Kollektiewe Onbewuste?" (p. 115).

Alhoewel Y se ek-vertelling in sommige opsigte verwantskappe toon met die bewussynstroomromans — die vertelling gaan immers dikwels oor in 'n gedagtepraat, is daar belangrike verskille tussen dit wat hier plaasvind en dit wat by die bewussynstroomromans gebeur. By laasgenoemde word die vertelling gefiltreer deur die bewussyn van een of meer karakters en die "ontmoeting" met die gedagtelewe of bewussyn word so direk moontlik gegee, byna soos 'n kamera of 'n bandopnemer dit sou kon registreer. By Y se vertelling het ons te doen met geformuleerde gedagtes, die materiaal word as't ware eers "vertaal" in die bewoording van die verteller en hy organiseer, interpreteer en lewer kommentaar op dit wat in sy bewussyn aangaan. Humphrey sê: "Stream of consciousness represents the content of consciousness in its inchoate stage before it is formulated for deliberate speech . . . In short the monologue is represented as being completely candid, as if there were no reader" (p. 25, *Stream of consciousness in the modern novel*).

In nie een van die boeke is dit die geval nie — 'n leser of toehoorder word veronderstel. Dit is gevormde materiaal en in die proses van vorming was dit belangrik dat dit gevorm is met die doel om dit te boek te stel. In *Isis* . . . word die "epiese situasie" van die verteller reeds in die aanvangshoofstuk gegee: die knolskrywer begin tik aan sy boek met dieselfde titel as die een wat ons besig is om te lees. Die eerste woorde wat hy tik, herken ons as die aanvangswoorde van die hoofstuk wat ons so pas gelees het. Met ander woorde, die boek wat ons besig is om te lees, is die boek wat hy besig is om te skryf. Hy hou dan ook toekomstige lesers in gedagte; waar hy dit het oor die Neger, sê hy: "Ek noem dit slegs om hom 'n sekere status te gee indien my Fascistiese oom eendag hierdie boek van my lees" (p. 74).

In 18-44 word die epiese situasie eers aan die einde gegee; dis eers in die laaste woorde van die boek dat ons beseft dat die boek wat hy nog gaan skryf, die een is wat ons so pas gelees het. Hierdie verskuiwing werp dan 'n geheel nuwe lig op die boek wat dit heeltemal verskillend maak van die bewussynstroomroman.

In haar verhandeling oor die bewussynstroomroman noem E. Kritzinger as belangrikste eienskap: ". . . dat die ervaring nog lewend is

en nog nie staties geword het nie. Die karakters is op weg na groter insig in die werklikheid, maar hulle het die einddoel nog nie bereik nie. Daar bestaan vir hulle nog geen vaste punt vanwaar hulle die stroom indrukke weer kan opdiep en weer eens in oënskou kan neem nie" (p. 17). Vir Y bestaan daar wel so 'n punt: die oomblik wat hy sy pen opneem om sy boek te begin skryf. Die gebeure of emosies is vir hom in so 'n mate "verby" dat hy dit kan rangskik in romanvorm. Hy skep alleen maar die *illusie* dat hy nog op weg na so 'n punt is, dat hy midde in 'n reeks ervarings is waaruit hy eendag 'n roman sal vorm.

In 18-44 het ons 'n interessante toevoeging hiertoe, in die sin dat Y ook sy gedagtes moet formuleer vir 'n geskape toehoorder binne die romanwêreld. Hy bied sy vertelling aan asof hy dit vertel of skryf aan mej. X. Dit veroorsaak altyd 'n mate van selfbewustheid by 'n verteller as hy bewus is van 'n toehoorder. Mej. X is 'n toehoorder wat vir hom onbekend is en wat ver genoeg verwyder is wat jare, agtergrond en lewenservaring betref sodat hy sy gedagtes versigtig moet formuleer om seker te maak dat sy sal verstaan waarvan hy praat. Daarom word sy vertelling voortdurend onderbreek deur aanmerkings soos: "dis moeilik om dit vir jou te verduidelik mej. X" of "Begryp jy iets hiervan, mej. X?"

In sy "Belydenis van 'n kortkursbeoefenaar" sê Hennie Aucamp: ". . . as ek na die jongste verhale van John Updike, Katherine Anne Porter, Ingeborg Bachmann e.a. kyk, kry ek die indruk dat die *ek*-vorm al gewilder word. Of dit nou gebeur omdat die skrywer, paradoksaal genoeg, in die *ek* van sy verhaal wil loskom van homself, of bloot 'n beknopter verhaal wil bou, of 'n intieme atmosfeer tussen hom en sy leser wil verseker, moet uit die verhaal self afgelei word." (*Standpunte* Nr. 85). Soos so dikwels die geval is in die literatuur, blyk enigiets moontlik in die hande van die kunstenaar. Wat belangrik is, is dat dit 'n bewuste keuse met spesifieke gevolge vir die werke is.

In die reeds genoemde gesprek sê Leroux: "Ek het met opset die eerste persoon geneem. Dis moeilik om te sê hoekom, maar jy kan iets heeltemal op 'n ander manier benader as jy dit in die eerste persoon doen. Daar is 'n sekere beperking, dis waar, maar aan die ander kant gee dit jou groter geleentheid om te kan rondspring, soos ek byvoorbeeld rondgespring het in *Isis* . . . Jy kan twee, drie lyne gelyk vooruitvoer wat jy moeilik kan doen as jy in die derde persoon skryf" (p. 55, *Gesprekke met Skrywers I*).

Hier het Leroux deur middel van 'n medium wat Henry James beskou het as 'n "naïve and inferior medium" (aangehaal deur George Steiner in *Tolstoy or Dostoevsky*, p. 280) soms ten spyte van die beperkinge van sy medium, soms met die hulp van hierdie beperkinge, kunswerke geskep wat in geen opsig "naïve" of "inferior" is nie.

VERWYSINGS

- 1) Wanneer 'n mens praat van 'n "algemene opvatting", is dit waarskynlik nodig om na verskillende opinies te verwys:
 - (a) GRABO, Carl H.: *The Technique of the Novel*, p. 73: "The employment of the first person does two things: it creates a sense of intimacy which the impersonal 'he' does not convey . . ."
 - (b) SHIPLEY: *Dictionary of World Literature*, p. 439: "The emotional experience in a first-person tale is told from the heart, thus is usually more intimate and intense than one told from outside. The 'I' promotes intimacy."
 - (c) BROOKS & WARREN: *Understanding Fiction*, p. 664: "First person narration tends to shorten the distance between the reader and the fictional character."
 - (d) AUCAMP, Hennie: "Die Belydenis van 'n Kortkunsbeoefenaar." *Standpunte* 85: 'n Populêre opvatting wil dit hê dat die ek-verhaal altyd 'n sfeer van intimiteit tussen verteller en leser skep . . ."
- 2) (a) GERHARDT, M. I.: *Iets over het gebruik van die eerste persoon in verhalend proza*, p. 17: "De subjectieve verhaaltrant kent noodzakelijkerwijze slechts één perspectief, die ik-figuur ziet zichzelf en de hem omringende wereld door zijn eigen ogen, met alle beperkingen van dien, en het door hem vertelde verhaal kan nooit aan deze beperkingen ontkomen. Reeds in het zuiver praktische vlak doen deze zich gevoelen, bv. wanneer gebeurtenissen verhaald moeten worden waarvan de verteller niet op hoogte kan zijn. En zo ook wat het uitbeelden van de figuur zelf betreft. Een "ik" kan niet buiten zichzelf treden en zichzelf onder een andere gezichtshoek bekijken."
- (b) SHIPLEY: *Dictionary of World Literature*, p. 439: "This internal viewpoint also has disadvantages . . . the hero can analyze himself, only from inside out, not from outside in."
- (c) ROMBERG: *Studies in the narrative technique of the first-person novel*, p. 59: "The narrator can see everything and everyone moving within his field of vision, in the most self-evident manner conceivable, but he cannot look upon himself from outside."

LYS VAN AANGEHAALDE WERKE

- AUCAMP, Hennie: "Die belydenis van 'n kortkunsbeoefenaar". *Standpunte*. Nr. 85.
- BROOKS, Cleanth & WARREN, Robert Penn: *Understanding Fiction*. New York, 1959.
- EDEL, Leon: *The Modern Psychological Novel*. New York, 1955.
- GERHARDT, M. I.: *Iets over het gebruik van de eerste persoon in verhalend proza*. Groningen, 1953.
- GRABO, Carl H.: *The Technique of the Novel*. New York, 1964.
- HUMPHREY, Robert: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, 1968.
- KANNEMEYER, J. C.: *Die stem in die literêre kunswerk*. Kaapstad, 1965.
- KRITZINGER, Eleanor Elizabeth: *Die toepassing van die tegniek van bewustsynstroom in enkele Afrikaanse romans*. (M.A.-verhandeling). Pretoria, 1968.
- LEROUX, Etienne: "In gesprek met F. I. J. van Rensburg." *Gesprekke met skrywers* 1. Kaapstad, 1971.
- LIDDELL, Robert: *Some Principles of Fiction*. London, 1953.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Pour un nouveau roman*. Paris, 1963.
- ROMBERG, Bertil: *Studies in the Narrative Technique of the First-person Novel*. Stockholm, 1962.
- SARRAUTE, Nathalie: *L'Ere du Soupçon*. Paris, 1956.
- SHIPLEY, Joseph T. (samesteller): *Dictionary of world literature*. New Jersey, 1962.
- STEINER, George: *Tolstoy or Dostoevsky*. London, 1967.