

Magersfontein, O Magersfontein! as karnavaleske roman

Mike Prins

Opsomming

Die doel van hierdie studie is om aan te toon dat Etienne Leroux se roman *Magersfontein, O Magersfontein!* (1976) as 'n karnavaleske werk bestempel kan word. Die begrip "karnavalesk" word gebruik in die betekenis waarin Mikhail Bakhtin dit aanwend in sy *Rabelais and His World* (1984), waarin hy ondersoek doen na die populêre humor en die volkskultuur gedurende die Middeleeue en die Renaissance, soos uitgebeeld in die romans van François Rabelais. Daar sal op die volgende aspekte van die betrokke kultuur-historiese fenomeen, soos dit deur Bakhtin in die werk van Rabelais uitgewys en in Leroux se roman neerslag vind, gefokus word: (a) Die perspektief op die geskiedenis, (b) die opheffing van hiërargie en gesag en van die dogmatiese, asook (c) van aanvaarde taalgebruik, (d) die fokus op liggaamlikheid, (e) lag en die komiese as vorm van waarheid en bevryding, (f) hergeboorte, (g) die oorskryding van die grense tussen spel en lewe en (h) die oordrag van die ruimtelik-vertikale na die historieshorizontale.

Summary

The aim of this investigation is to demonstrate that Etienne Leroux's novel *Magersfontein, O Magersfontein!* can be described as as a carnivalesque work. The concept "carnavalesque" is used in the sense in which it is applied by Mikhail Bakhtin in his *Rabelais and His World* (1984) in which he investigates popular humour and folk culture during the Middle Ages and the Renaissance, as portrayed in the novels of François Rabelais. The following aspects of the said cultural+historical phenomenon, as highlighted by Bakhtin in the work of Rabelais and presented in Leroux's novel, will be focused on: (a) The perspective on history, (b) the suspension of hierarchy and authority and of the dogmatic and (c) of the accepted use of language, (d) the bodily principle, (e) laughter and the comical as forms of truth and liberation, (f) rebirth, (g) transgression of the boundaries between play and life and (h) the transfer from the spatially-vertical to the historically-horizontaI.

Daar is 'n gees van karnaval in die lug
(*Magersfontein, O Magersfontein!*, p. 127)

Inleiding

Bakhtin (1984: 3) wys daarop dat Rabelais se uitbeeldings “a certain undestroyable nonofficial nature” het. Geen dogma, outoritarisme, of enge serieuheid kan saambestaan met Rabelais se uitbeeldings nie; dit opponeer alle verwaandheid, elke pasklaar oplossing in die sfeer van denke en wêreld-siening. Die karnavaleske gees bevry die menslike bewussyn vir nuwe moontlikhede. Dit is voorstellings wat tuis is binne die duisend jaar oue ontwikkeling van populêre kultuur. Om dit te verstaan is ’n ontdekking van die tradisie van volkshumor nodig.

Die groteske van die Middeleeue en die Renaissance, gevul met die gees van die karnaval, bevry die wêreld van wat donker en angswekkend is; dit neem alle vrese weg en is volkome vrolik en helder. Alles wat vreeswekkend was in die alledaagse lewe word omskep in belaglike monstrositeite. Vrees is die uitdrukking van kleingeestige en onnosele erns, wat deur die lag verslaan word. Volkome vryheid is slegs moontlik binne die vreeslose wêreld.

Gedurende die Middeleeue en die Renaissance was die belangrikheid van die kultuur van volkshumor geweldig groot. Die karnavaleske volksfeeste het een gemeenskaplike stylkenmerk gehad: Hulle het behoort aan die kultuur van die kanavalhumor. Bakhtin (p. 5) onderskei drie vorme van volkshumor, naamlik:

1. Rituele skouspele: karnavaloptogte, komiese vertonings van die markplein
2. Komiese verbale komposisies: sowel mondelinge as skriftelike parodieë
3. Verskeie genres van “billingsgate”: vulgêre en beledigende taal, populêre “blazons” (lofverkundigings)

Bakhtin (1984: 18) wys daarop dat kommentators oor Rabelais se werk daarop wys dat die “material bodily principle, that is images of the human body with its food, drink, defecation, and sexual life” ’n oorheersende rol daarin speel. Dié beelde van die materiële liggaamlike beginsel is egter die erfenis, slegs effens gewysig deur die Renaissance, van die kultuur van volkshumor. Die materiële liggaamlike beginsel is vervat in ’n volk wat voortdurend groei en vernuwe word. Daarom is alles wat liggaamlik is grandioos, oordrewe, onmeetbaar. Maar hierdie oordrywing het ’n positiewe karakter. Die leidende temas van hierdie voorstellings van liggaamlike lewe is vrugbaarheid, groei en ’n “brimming-over abundance” (1984: 19). Oorvloed en die gemeenvolkse element bepaal die vrolike en feestelike karakter van die voorstellings van liggaamlike lewe. Die materiële liggaamlike beginsel is ’n triomfantelike beginsel.

In die groteske liggaam word die klem gelê op daardie dele wat oop is vir die buitewêreld, waardeur die wêreld die liggaam binnegaan of waardeur dit sy verskyning maak, of waardeur die liggaam self uitgaan om die wêreld te ontmoet. Dit beteken dat die klem gelê word op die openinge of bolvormigheid: die oop mond, die genitale organe, die borste, die fallus, die boepmaag, die neus. Die liggaam openbaar sy essensie as 'n beginsel van groei wat sy eie beperkinge in kopulasie, swangerskap, kindergeboorte, doodangs, eet, drink of ontlasting oorskrei. Een van die fundamentele tendense van die groteske beeld van die liggaam is om twee liggame in een te toon: die een besig om geboorte te gee en te sterf, die ander swanger wordend, gegenerer en gebore. Die groteske liggaamskonsep het die voorstellings van volkshumor bepaal. Die gelag van die volk wat al die vorme van groteske realisme gekenmerk het, was verbind met die liggaamlike laer stratum.

Die essensiële beginsel van groteske realisme (wat ten grondslag van die karnavaleske lê) is degradering, die verlaging van alles wat hoog, spiritueel, ideaal, abstrak is; 'n oordrag na die materiële vlak, na die sfeer van aarde en liggaam in hulle eenheid.

Degradering beteken hier die kontak met die aarde as 'n element wat terselfdertyd verslind en geboorte gee. Om te degradeer is om terselfdertyd te begrawe, te saai en dood te maak ten einde iets beters voort te bring. Om te dregadeer beteken om jouself besig te hou met die laer stratum van die liggaam, die lewe van die maag en die reprodktiewe organe; dit hou verband met die handeling van ontlasting en kopulasie, konsepsie, swangerskap en geboorte. Degradering graawe 'n liggaamlike graf vir 'n nuwe geboorte; dit het nie net 'n destruktiewe aspek nie, maar ook 'n regeneratiewe.

Hoe verdeeld, geatomiseer, geïndividualiseer die "private" liggame van die Renaissance-realisme ook al was, het dit nie die naelstring afgesny met die vrugbare baarmoeder van die aarde nie. Liggame het 'n materiële liggaamlike geheel verteenwoordig en het daarom die beperkinge van hulle isolasie oorskrei. Die private en die universele was vermeng in 'n kontradiktoriese eenheid. In die realisme van die Renaissance word die laggende beginsel wat onttroon en vernuwe, verbind met die kleinlike, beweginglose "materiële beginsel" van die kllassesamelewing.

Die groteske konsep van die liggaam vorm die basis vir beledigings, eedsweringe en vloeke. In die era van Rabelais het beledigings en vloeke nog hulle volle betekenis behou in die populêre taalgebruik, en bo alles het hulle hulle positiewe, regeneratiewe pool behou.

Die groteske uitbeelding weerspieël 'n nog onvoltooide metamorfose van dood en geboorte, groei en wording. In hierdie voorstelling vind ons die sterwende en die prokreatiewe, die begin en die einde van die metamorfose. Die opposisie tussen dood en lewe is teenstrydig met die sisteem van groteske beeldspraak, waarin dood nie 'n negasie van lewe is nie, maar deel

van die lewe as 'n geheel – die voorwaarde vir sy deurlopende vernuwing en verjonging. Dood staan altyd in verband met lewe; die graf is verwant aan die aarde se baarmoeder. Dood is ingesluit in lewe, saam met geboorte bepaal dit sy ewige beweging. In die sisteem van groteske beeldspraak is dood en vernuwing onskeibaar in lewe as 'n geheel. Die beeld van die dood in die middeleeuse en Renaissance groteske is 'n lagwekkende monstrositeit. Dood as vernuwing, die kombinasie van dood en geboorte, en die beskrywings van 'n vrolike dood speel 'n belangrike rol in die sisteem van groteske beeldspraak in Rabelais se romans.

Die karnavalisties-groteske vorm seën vindingryke vryheid in (“consecrate inventive freedom” (Bakhtin 1984: 34)), laat die kombinasie van 'n verskeidenheid elemente, bevry van die heersende perspektief van die wêreld, van konvensies en gevestigde waarhede, van clichés, van wat eentonig is en universeel aanvaar word. Hierdie karnavalistiese gees bied die geleentheid om 'n geheel nuwe orde van dinge binne te gaan.

Die geskiedenis

In die folklore van primitiewe samelewings is helde dikwels verbind met hulle parodieë en dubbelgangers (Bakhtin 1984: 6). In *Magersfontein, O Magersfontein!* is die eerste karakter met wie dit gebeur Suster Florence J. Fiskaal. Sy word verbind met die histories bekende Florence Nightingale. Fiskaal is in werklikheid “eintlik nie 'n volwaardige Suster nie” (Leroux 1976: 15).¹ Maar wanneer een van die LUK's verklaar, “Hulde aan suster Florence Nightingale!” (p. 15), vind dit groot byval. Wanneer sy die aandag daarop vestig dat haar van in werklikheid “Fiskaal” is, is die reaksie vanuit verskeie oorde: “Nightingale! Nightingale!” (p. 15). So word sy 'n “dubbelganger” en parodie van haar beroemde voorganger.

Van lord Seldom lees ons op p. 27: “In voorkomste toon hy 'n ooreenkoms met Valéry Giscard d'Estaing, Alec Douglas-Home, en, eienaardig genoeg, met genl. Wauchope”. En van Hans Winterbach: “Die gees van genl.-maj. Wauchope, C.B., C.M.G., LL.B. vonk in Hans Winterbach” (p. 39). Lord Sudden sien in genl. Wauchope sy “ewebeeld” (p. 75). Tussen hom en lord Methuen word 'n verband gelê (vgl. pp. 180-181).

J.C. Kannemeyer het reeds in sy *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* Band 2 (1983: 372) die aandag op die lewensbeskoulike funksie van hierdie verbande gevestig: “Met hierdie parallelismes tussen verlede en hede, veral tussen die heroïese figuur van die verlede en die hedendaagse skeptisisme van die anti-held, wil Leroux ‘die maladie van ons tyd’ en die ‘korrupsie van die gewete’ illustreer”. Maar binne die toonard van die roman resoneer dit ook met wat Bakhtin omtrent Rabelais en sy tydgenote

1. Vervolgens word alle verwysings na *Magersfontein, O Magersfontein!* slegs deur bladsynommer(s) aangedui.

opgemerk het: Hulle “were not afraid of humor in their rendition of history” (Bakhtin 1984: 178).

In sy werk het Rabelais ingebeur teen die beskouing dat geskiedenis en die konings, generaals en helde wat dit verteenwoordig nie op komiese wyse vertoon mag word nie (Bakhtin 1984: 67). By hierdie oogmerk sluit lord Seldom aan wanneer hy van die gebeure op Sondag, 10 Desember 1899, verklaar: “Daar is geen einde aan die komedie nie”. Iets daarvan klink ook deur in die oudgediende se bewering omtrent die Skotse vegters op p. 65: “As ons sê ‘hensop!’ dan sê hulle ‘fuck you’ en storm vas in ons koeëls”. En op p. 135 verklaar “iemand in die gehoor” in antwoord op lord Seldom se bewering dat die Boere “bang [was] vir messe van enige aard” in die tipiese idioom van volkshumor: “Die Boer skiet, maar hy steek nie”.

Opheffing van hiërargie en gesag/die dogmatiese

In teenstelling met die amptelike feeste het karnaval die tydelike bevryding van die oorheersende waarheid en van die gevestigde orde behels. In *Magersfontein, O Magersfontein!* beskou lord Sudden, lord Seldom en Amicus Achtung vir Wauchope, De la Rey, Cronjé en Methuen as “voorlopers van die hedendaagse anti-held” (p. 40). Dit laat die skoonheidskoninginne “’n bietjie gegrief” voel, want “[d]ie digotomie wat hulle ken, is die Christelike Nasionalisme en die humanisme Die Lords is besig om hulle te bedonder en te verkleiner” (p. 40). Die politiek-sosiale etos wat in Suid-Afrika geheers het tydens die verskyning van Leroux se roman word gekarnavaliseer wanneer Gert Garries met ’n “woede gebore uit wanhoop want hy kan die absurditeit van sy lotsbestemming nie begryp nie” tot die gevolgtrekking kom: “Dit het fôkol te doen met kaffers of witmense – almal is in elk geval tog in hulle moer” (p. 41).

Die karnaval het die opheffing van alle hiërargiese rangorde gesinjaleer. Die profane en die heilige, die laere en die hoëre, die spirituele en die materiële is vermeng. Iets hiervan klink deur in *Magersfontein, O Magersfontein!* (p. 38) wanneer Marigold Rosemary “die naam van haar Skepper oor en oor [noem] namate sy hoër en hoër vlieg met behulp van die chemie van haar aptekersvriende wat hulle vir eie orgasmes pil vir pil aan die ‘frigid bitch’ betaal het”. Soos Charles Malan (1982: 268) aangetoon het, het Marigold Rosemary ook “as tipe van die ontwortelde, geestelik-dekadente, soekende jong mens ’n belangrike funksie in die satire as instrument van moraliteit”.

In die wêreld van die karnaval was alle stande en leeftye gelyk. Iets van die neerhaal van die adellike kom op die tweede bladsy van *Magersfontein, O Magersfontein!* na vore wanneer lords Seldom en Sudden “weer tot verwelkte blomme [verslap]” (p. 12). Lord Sudden word op p. 65 deur die “Oudgediende” neergehaal wanneer laasgenoemde geen vrae van “lord

Sudden en ander [duld] nie". Mr. Shipmaster, dra 'n "armsorgbrillettjie" (p. 14). Die wyse waarop Le Grange dese en gene salueer, word 'n komies-ironiese kommentaar op hierdie spel met die (skyn-)waardigheid van die karakters. Op p. 75 "[stamp] ['n hoogwaardigheidsbekleder]" ... sy fondament weg as hy op sy gat in die gras beland".

Dis funksioneel dat soveel van die karakters "waardige" titels, name en vanne het: "Mr. Shipmaster", "die senior amptenaar", ensovoorts. In die geval van "lord Seldom" en "lord Sudden" word die eretitel gekombineer met 'n banale van. Bakhtin se uitspraak oor Rabelais se gebruik van soortname en eiename is in hierdie verband relevant: "This softening of the dividing lines between proper and common nouns has the goal of expressing praise-abuse in a nickname" (Bakhtin 1984: 459).

Van die "kroning" van die laeres is daar op p. 15 'n voorbeeld: Suster Florence J. Fiskaal is "verhef tot 'n soort Moeder-Owerste op die gebied van die verpleegkunde". Op p. 20 dink Le Grange "nou soos Samuel Beckett". En op p. 21 verklaar die verteller: "Soos alle speed-cops, is Le Grange eintlik 'n filosoof". Gert Garries se "baster" word begrawe "tussen die opgegrawe grafte van die Black Watch" (p. 23). Wanneer die skoonheidskoninginne hulle "meisie-sieletjies" ('n term waardeur die verteller hulle – veral deur die gebruik van die verkleinwoord – as banale figure fokaliseer) "ontbloot", is hulle "in die helder lig voor die leiers van die projek die gestileerde godinne" (p. 38). Op p. 50 nooi lord Sudden vir Gert Garries nader: "'Laat my vriend, miskien 'n afstammeling van beroemde voorsate, nader kom'," Op p. 51 verklaar hy omtrent Garries: "[U] sien hier in die gehawende gedaante van 'n boemelaar die Boerevegter van weleer". Die graf van Gert Garries se buite-egtelike baba word "die vars graf van die onbekende dooie wat in hierdie eerstyds heldeakker sy of haar laaste rusplaas gevind het" (p. 57). Pompitous word in sy eie oë "'n man van Athene wat bloed en geweld en tragiek beleef het" (p. 69).

Die karnavaleske simboliseer die uitgestorwe karakter van die ou wêreld met sy futiliteit, absurditeit, onnoselheid, lagwekkende vertoonsugtigheid (Bakhtin 1984: 394). Op p. 43 van *Magersfontein, O Magersfontein!* word 'n oorsig gegee van Marigold Rosemary se soektog na spiritualiteit. Die gevolg van dit alles was: "Alles word vernietig tot niks".

Die karnavaleske feesvreugde is gekenmerk deur familiariteit (Bakhtin 1984: 246). Le Grange gesels "met die Lords oor rugby en krieket en hulle vind 'n gemeenskaplike terrein" (p. 37). Op p. 72 "begin" die swembad waarin die projekgangsters saam swem "na 'n blik vol sardientjies lyk as verdere groeperings van die projekgangsters aansluit". Op p. 73 nooi lord Seldom die swart chauffeur om hom by hulle aan te sluit: "Hy hoor nie die protes van die hoogwaardigheidsbekleders as die chauffeur ... ook in die sardiensblik beland nie". Wanneer die verteller op p. 31 van Le Grange opmerk: "Hy staan deftig, penregop en beskeie – 'n ware toonbeeld van die Administrasie" word daar ook die draak gesteek met amptelike erns.

Die outoriteit van die terrein van kerk en staat word deur die karnavaleske lag opgehef (Bakhtin 1984: 94). Die versekering van die Departement van Waterwese dat daar “geen rede vir paniek” is nie (p. 119 e.a. pp.) spot met die “outoriteit” van amptelike instansies.

Die komiese by Rabelais opereer met die gevoel van die betreklikheid van groot en klein, verhewene en geringe (Bakhtin 1984: 142). Op p. 70 van *Magersfontein, O Magersfontein!* raak Le Grange in vervoering oor die Etude in E-Majeur van Paganini, want dit het vir hom “ál die nuanses van die geluide van swaar verkeer”.

Die karnavaleske het ook die oorwinning behels van lag oor die vrees wat geïnspireer is deur die kragte van die natuur (Bakhtin 1984: 336). Op p. 160 merk die verteller op dat die feit dat die “brose samestelling van ouderdom en wondbare bloedjies (*Die grysaards en die kleuters*) verder gevorder het as ál die meganika” die “merkwaardigste aspek” van die vloedramp is. Rosemary pleit by die amptenary: “Will you please come to Headquarters Hill. There is an awful lot of water here and I want to go back to the hotel” (p. 167). Die Kimberley-mense wat “die vloed tegemoet gery [het]” het “’n andersoortige vermaak ondervind” (p. 143).

Natuurkatastrofes lei ook gewoonlik tot historiese kritiek en tot ’n hersiening van dogmatiese standpunte (Bakhtin 1984: 340). Die man van Waterwese vind dat hy en Le Grange “albei vervul is met ’n eksistensiële vrees. Simbole het betekenisloos geword” (p. 164).

In Rabelais se roman *Gargantua* is sy doelwit om die amptelike weergawe van gebeure te vernietig. Sy doel was “to interpret the tragedy or comedy they represented from the point of view of the laughing chorus of the marketplace” (Bakhtin 1984: 439). Dieselfde gebeur in *Magersfontein, O Magersfontein!* Op p. 73 verklaar die verteller: “Min het lord Seldom geweet dat hierdie gemengde swemmerij ’n vóórspel tot verligte aksie van die latere jare sewentig sou wees”.

Taalgebruik

Rabelais tipeer die taalgebruik van die markplein van die Middeleeue en van die Renaissance soos volg: “It is characteristic for the familiar speech of the marketplace to use abusive language, insulting words or expressions” (Bakhtin 1984: 16). Die gebruik van die woord “kaffer-taxi” wanneer Le Grange se gedagtes weergegee word (p. 20) is in hierdie verband ter sake.

“Such elements of familiar speech as profanities, oaths, and curses were fully legalized in the marketplace” (Bakhtin 1984: 153). Op die tweede bladsy van *Magersfontein, O Magersfontein!* is daar ’n voorbeeld van die gebruik van ’n “vloekwoord” in ’n sin wat origens uit “deftige” Afrikaans bestaan: “Hy pluk die motor desondanks in ’n ander rat, en die Mercedes skiet soos ’n pyl na vore *op die gat* van die Cadillac” (my beklemtoning). ’n

Ekstreme voorbeeld van die gebruik van “familiêre taalgebruik” is die weergawe van Gert Garries se gedagtegang op p. 22, waarin die “vulgêre” woorde “voël”, “pis”, “bedonder” en “naai” voorkom.

Die populêr-feestelike taal van die markplein beledig terwyl dit prys en prys terwyl dit beledig (Rabelais in Bakhtin 1984: 420). ’n Voorbeeld hiervan is op p. 82 waar die slagveld van Magersfontein enersyds gefokaliseer word as belangrik en andersyds as “kak werd” as landbougrond. Die amptelike sfere van kuns en ideologie word gekenmerk deur ’n oorheersende “monotone character of thought and style” (Bakhtin 1984: 433). Hiervan is die uitspraak van die “waarnemende stasiemeester” op p. 115 ’n voorbeeld: “Maar daar is definitief ’n aardige bedrag by wyse van boete verbonde aan die hele ophoping sonder die tydige verskyning van die ontvanger wat terselfdertyd ook die afsender is”.

Liggaamlikheid

Voorstellings van die menslike liggaam speel ’n oorwegende rol in karnavaleske taalgebruik. Daar word herhaaldelik in *Magersfontein, O Magersfontein!* vertel hoe die karakters eet en drink. Op pp. 50-51 word “[v]ars eiers van skrophenne van die omgewing, ham uit Kimberley, en varkwors, sowel as gebottelde vrugtesap ... aan die projekgangsters bedien”. Marigold Rosemary verklaar op p. 127: “Ek is vreeslik vleeslik”. Dr. Fyella Amakai-Laird “verlang na Pompidous se hand op haar dy”. Op sy beurt is Pompidou “’n formidabele minnaar op suiwer seksuele gebied” (p. 27). Gert Garries “haal sy seksorgaan deur ’n skeur in sy broek uit en pis op hierdie geskiedkundige grond” (p. 22). Op p. 83 masturbeer die LUK.

In die middeleeuse parodie word die liggaam as grotesk gesien, wat die basis vorm vir beledigings. Die verteller verwys op neerhalende wyse na Pompidous se agtertande wat hom “effens na ’n haai laat lyk” (p. 13). Ook na Gert Garries se “formidabele voël” (p. 22) en Suster Fiskaal se “formidabele dye” (p. 25).

In Rabelais se werk word die middeleeuse wêreld van vrees en onderdrukking geopponeer deur “the merry, abundant and victorious bodily element” (Bakhtin 1984: 226). Wanneer Gert Garries, slagoffer van die apartheidsburokrasie in *Magersfontein, O Magersfontein!*, nog ’n “dop vat”, “[word] die lewe ... rooskleurig” (p. 23).

Voedsel, drink en sluk is in Rabelais se *Pantagruel* verbonde aan die populêr-feestelike vorme. Maar dit is nie ’n alledaagse gebruik van kos en drank waaraan individue deelneem nie. Dit is ’n populêre fees. Rabelais was van oortuiging dat die waarheid slegs in die atmosfeer van die banket geuiter kon word (Bakhtin 1984: 285). In *Magersfontein, O Magersfontein!* word die projekgangsters genooi om na lord Seldom te luister wanneer hulle

“versadig van koeksisters en tee” is (p. 59). Voor die oudgediende begin om sy herinnerings mee te deel, bestel hy ’n bier en ’n dubbelbrandewyn.

Lag en die komiese as vorm van waarheid en bevryding

Volgens Bakhtin (1984: 66) kan die Renaissancistiese konsep van die lag soos volg beskryf word: “Laughter has a deep philosophical meaning, it is one of the essential forms of the truth concerning the world as a whole, concerning history and man; it is a particular point of view relative to the world; the world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly than when seen from the serious standpoint”. Wanneer lord Sudden die projek-gangers op p. 27 toespreek, stel hy die volgende vraag: “Sal dit die *geloian* wees, die spottende kritiese lag van die satiriese rede? Of sal dit die *spoudaion* wees, die didaktiese en morele funksie van die komedie? Of sal dit ’n alternatief van erns en luim wees, die teenoorgesteldes wat slegs beurtelings saamgebring kan word?”. Die filmprojek waaroor die roman handel, sowel as die “projek” van die roman, kom neer op ’n bevestigende antwoord op die eerste twee vrae.

Op p. 74 neem Le Grange die swart chauffeur in hegtenis.

Dit is slegs die tussenkoms van ’n verligte L.U.K. van Transvaal wat hom daarvan bewus maak dat hy buite die perke van sy jurisdiksie optree. Verkeersoortredings het slegs met paaie en daardie soort verkeer te doen Hy ervaar die vertwyfeling van iemand bedeel met gesag in ’n breër opset. Wat doen ’n amptenaar van die Provinsie as hy byvoorbeeld ’n paar in ontug betrap? Is hy slegs gehoorsaam aan Provinsiale regulasies, of word daar van hom verwag om ook in terme van die landswette op te tree? Hoekom, byvoorbeeld, word ’n rewolwer aan verkeersamptenare verskaf? Dis magtige vrae.

(p. 74)

Die lagwekkende van hierdie situasie en van die toonaard waarin dit vertel word, moes die leser van die sewentigerjare bewus maak van essensiële aspekte van die rassies-burokratiese opset in die Suid-Afrika van daardie tyd. “(F)estive folk laughter ... also means the defeat of power, of earthly kings, of the earthly upper classes, of all that oppresses and restricts” (Bakhtin 1984: 92).

Die Middeleeuse lag het bevry van die vrees wat oor duisende jare in die mens ontwikkel het: vrees vir die heilige, vir verbodinge, vir die verlede, vir mag. In Rabelais se wêreld is slegs relatiewe erns moontlik (Bakhtin 1984: 94).

Op pp. 92-95 van *Magersfontein, O Magersfontein!* voer dr. Wittenblank en Agnes Sampi ’n gesprek oor die slag van Magersfontein. Sy vra hom uit oor die betekenis van 10 Desember 1899 en hy tipeer dit as “’n dag van

smartlike beslissings” (p. 95). Die gesprek vind plaas binne ’n lagwekkende opset vol komiese vergissings wat ingelui word deur die mededeling dat dr. Wittenblank “teoreties dwalend” (p. 92) is omdat hy sy bril verloor het. Die apartheidbedeling word betrek wanneer dr. Wittenblank ’n verband lê tussen die van “Sampi” en die mielieboerorganisasie wat hulle sukses te danke het aan bastermielies, nadat hy die moontlikheid oorweeg het dat daar “miskien ’n Mejuffrou Afrika-Suid, delikaat gekleurd, in die ensemble” kan wees (p. 93). Die magsfigure van die amptenary word ontmasker. Op p. 156 verklaar die man van Waterwese omtrent die komende ramp: “Daar is geen rede vir paniek nie” (p. 156) omdat hy, as gevolg van die feit dat die kameras op hom gerig is, “niks anders “kan en mag sê” nie. Die sieninge van Koestler, Kierkegaard en Jung word gekarikaturiseer deur die wyse waarop die man van Waterwese daarvan bewus word en uitgesluit voel omdat “[n]iemand kennis (neem) van enige kultuur-histories-filosofiese aspekte in die samestelling van die suiwer wetenskap nie” (p. 163). Terselfdertyd word van hierdie amptenaar van die burokrasie ’n karikatuur gemaak.

Gedurende die Renaissance het die lag in sy mees radikale, universele en vrolike vorm voortgekom uit die volkskultuur. Dit het met sy populêre taalgebruik die sfeer van groot literatuur en ideologie binnegedring (Bakhtin 1984: 136). In die gesprek tussen Gert Garries en die swart chauffeur op p. 34 van *Magersfontein, O Magersfontein!* word “vulgêre” woorde soos “fôkol” en “kaffer” gebruik asook woorde uit die populêre kultuur soos “man” as appellatief en “weed” en “soul” as verwysings na dwelmmiddels.

Die karnavaleske opereer met komiese pare (Bakhtin 1984: 201). In *Magersfontein, O Magersfontein!* kan Gert Garries en die swart chauffeur as ’n komiese paar beskou word. Hiervan is die gesprek tussen dié twee karakters op pp. 34-44 ’n voorbeeld. Daar is ’n komiese misverstand tussen hulle oor wat Garries met “the corpse of my child” bedoel. Tog lei die gesprek daartoe dat Garries die chauffeur as “’n diep denker” beskou en die lykie aan hom verkoop. Wanneer lord Sudden Garries aansien vir ’n “blanke boemelaar” en sy besluit om hom vir die projek te gebruik, soos volg verdedig: “Ek kon net sowel ’n gehawende Kleurling gebruik het” (p. 51), is daar ’n ironies-komiese kontras tussen Gert Garries die “blanke boemelaar” en die “gehawende Kleurling”. Ook Pompitous en dr. F. Laird vorm ’n komiese paar. Enersyds is daar eersgenoemde se selfoorskating: Hy sien homself as “’n Olimpiese god” (p. 68), en “’n Kretensiese atleet” (p. 69) terwyl hy jare as petroljoggie gewerk het. Dr. F. Laird, wat seksueel met hom wil verkeer, behandel hy ru, want hy “het ’n sekere finesse met betrekking tot hierdie intellektuele soort vrouens” (p. 69). Sy verhouding met haar word gekenmerk deur selfoorskating. Ook lord Sudden en lord Seldom is ’n komiese paar van wie die verteller op p. 105 op satiries-komiese wyse opmerk: “Die stilte tussen die twee is aandoenlik”.

Hergerboorte

In *Gargantua* (Bakhtin 1984: 217) word die sterwe van die oue verbind met regenerasie. Rabelais het 'n sintuig gehad vir dit wat nuutgebore is uit die sterwe van die oue en waaraan die toekoms behoort het. Die sterwe van die individu was slegs "a moment indispensable for their renewal and improvement" (Bakhtin 1984: 341).

Wanneer die manne van Waterwese by Magersfonteinkoppie opdaag, vertel hulle hoe die boere weier om van die vloed gered te word. "Hulle sê hulle ... sal saam met hulle plase omkom" (p. 154). Terselfdertyd doen Suster Fiskaal diens by 'n kraamgeval (p. 154). Die opkoms van die son word op p. 156 beskrywe as iets wat "in psigiese ervaring ironies die lewe in plaas van die dood verkondig". Die man van Waterwese se verklaring "Ons kom onafwendbaar tot 'n toestand van *nada* ..." word gejuks taponeer met suster Fiskaal se mededeling: "Ek het vanaand drie babas gevang" (p. 164).

In die populêre komiese tradisie is die vrou 'n ambivalente figuur: "She debases, brings down to earth, lends a bodily substance to things, and destroys; but, first of all, she is the principle that gives birth" (Bakhtin 1984: 240). Op p. 43 van *Magersfontein, O Magersfontein!* word 'n oorsig gegee van Marigold Rosemary se soektog na "hergerboorte":

"Haar volgende stap is miskien die satankultus. Tensy, tensy ...
"Jesus Christ!" sê Marigold Rosemary."

Die feit dat "Maria" in sy Engelse vorm in sowel haar voornaam as haar van voorkom, lê 'n verband tussen haar en Maria, die moeder van Christus. Sy word hierdeur simbool van geboorte en hergerboorte. Andersyds word die Griekse godin in haar droom ontluister tot 'n figuur wat "wasbleek in water dryf" (p. 43). Wanneer sy op Oxford G. von Waltzleben se maag spoeg "om hom tot seksuele drif aan te wakker" (ip. 43), demonstreer sy die aardsliggaamlike faset van die karnavaleske vrouefiguur. Wanneer sy satanisme beoefen, is sy "'n geestelike maagd op die gebied van die swart magte" en gil sy: "Maak my dood!" (p. 70). Sy word 'n groteske, ambivalente beeld van sterwe en die behoefte aan hergerboorte.

Rabelais se sisteem van voorstellings word gekarakteriseer deur die kombinasie van dood en gelag (Bakhtin 1984: 176). Een van die komiese vergissings in *Magersfontein, O Magersfontein!* vind plaas wanneer Gert Garries die stoet motors vir 'n begrafnisoptog aansien (p. 21).

Oorskryding van die grense tussen spel en lewe

In die populêr-feestelike vorme van die karnavaleske word die grense tussen opvoering en lewe uitgewis. "Life itself is on stage" (Bakhtin 1984: 258).

Die karakters in *Magersfontein, O Magersfontein!* kan nie tussen werklikheid en illusie onderskei nie. Op dié wyse word werklikheid tot “spel” getransformeer. ’n Voorbeeld daarvan word gevind op p. 19 wanneer Le Grange ’n voertuig van De Beers Consolidated Mines aanvanklik waarneem as “’n monsteragtige bewegende voorwerp in ’n lugspieëling”. Hy gedra hom “volgens sy beeld van die uniform” en nadat hy die voertuig ondersoek het, saluer hy: “Alles in orde”. Die grens tussen “opvoering” en “lewe” word uitgewis. Op p. 20 wonder hy of hy ’n stem gehoor het toe die voertuig vertrek. Maar dan vra die verteller: “Of was dit ’n akoestiese hallusinasie ...?”. Die bestuurder se poging om Le Grange se “toneelspel” te ontmasker, word op dié wyse afgeweer. Op p. 23 is daar “trane van drank en wind in sy oë as hy in die vlug van sy verbeelding sy kind sien as deel van hierdie *spel* (eie beklemtoning) van begraving, opgrawings, herbegravings ...”.

Tydens die verloop van die projek word opgemerk dat alles, ook dit wat nie deel van die verfilmingsproses is nie, voor Hans Winterbach se kameras plaasvind. Op p. 29 lewer Amicus Achtung sy toespraak, “meesal ingestel op rasionele analise”. Ná sy ontluistering van die slag van Magersfontein as “’n swart dag vir die toekoms” volg “’n [r]espekvolle stilte aan die kant van die lede van die tablo wat hulle hoofde deemoedig laat sak by wyse van gedenking van die miljoene dooies terwyl die kameras draai”. Die verwysing na die kameras verleen iets “teatraals” aan die reaksie van die gehoor, wat ook as “tablo” bestempel word.

Wanneer Amicus Achtung sy toespraak voltooi het, is dit “tyd om huis toe te gaan” (p. 30), waardeur ’n terugkeer na die werklikheid gesuggereer word. Maar op p. 31 word opgemerk: “Met ál die ligte van die voertuie in volle gloed, gee dit aan die optog ’n sekere vrolikheid wat herinner aan ’n *karnaval* of ’n *sirkusoptog*” (eie beklemtoning).

Die doel van die projek, naamlik ’n her-enscenering van die slag van Magersfontein, “ontaard” in ’n toneelspel. Aspekte van die vloedramp, wat in die “werklikheid” van die roman niks met die historiese gebeure te doen het nie, word deur Hans Winterbach getransformeer tot deel van die opvoering (p. 148). Ook die toeskouers word deelnemers aan die spel. Op pp. 146-147 laat Hans Winterbach ’n aantal van die toeriste “toe om die Boere krygsmanne na die loopgrawe te volg en stelling in te neem. Hy kan met behulp van petroleumjellie op die lense die toneel wasig maak om die kyker te mislei”.

Oordrag van die ruimtelik-vertikale na die histories-horizontale

Die kenmerkende eienskap van die middeleeuse beeld van die kosmos was “that all degrees of value correspond strictly to the position in space, from

the lowest to the highest” (Bakhtin 1984: 363). Hoe hoër ’n element op die kosmiese skaal was, hoe nader was sy kwaliteit aan die perfekte. In Rabelais se tyd is ’n nuwe model van die wêreld gekonstrueer waarin die leidende rol verplaas is na die horisontale, na die beweging vorentoe in werklike ruimte en in historiese tyd.

Hierdie oordrag van die wêreld na die horisontale is in die menslike liggaam verwerklik, wat die relatiewe sentrum van die kosmos geword het. En hierdie kosmos het nie van onder na bo beweeg nie, maar langs die horisontale lyn van tyd, van die verlede na die toekoms (Bakhtin 1984: 364). In die groteske realisme van die karnavaleske is hemel en aarde bymekaargebring; die klem is nie op die opwaartse beweging geplaas nie, maar op die afwaartse.

Een van die komiese misverstande in *Magersfontein, O Magersfontein!* vind plaas tydens die gesprek tussen Juliane Lillmore en die amptenaar van die Departement van Waterwese (pp. 96-97). In antwoord op ’n navraag wat handel oor die hoogte van die watervlak, antwoord Juliane: “Magersfontein, 10 Desember 1899. Vooraand”. Sy gee ’n antwoord wat op die verlede betrekking het, wat deur die beampte vervorm word tot “10D. komma, 1899”. Wanneer die amptenaar vra of dit “vertikaal of horisontaal” is, antwoord Juliane “vertikaal”, want “sy verkies diepte”. Hierdeur word die draak gestek met die persepsie dat die vertikale dimensie – in teenstelling met die historiese – “diepte” verteenwoordig.

Die skerpste satire in die roman op die konsep van die vertikale as weg na die “perfekte”/“hemelse” word gevind in die beskrywing van Gert Garries en lord Sudden se “hemelvaart” per ballon (pp. 181-186). Die toeskouers het “om een of ander onverklaarbare rede ook met die ballon behep geraak” (p. 180). Hulle het klaarblyklik ’n intuïtiewe aanvoeling dat hier iets kan plaasvind wat een of ander “dieper” (mistieke) betekenis het, waarskynlik omdat hulle in hulle onderbewussyn die verband tussen die vertikale en die goeie/volmaakte aanvoel.

Die slotafdeling van hierdie hoofstuk het as opskrif die woorde “The world’s another place in my beautiful balloon” uit die lied van Jerry Lee Lewis. Die wyse waarop lord Sudden die slagveld as “verruklik” (p. 182) ervaar, dien as bevestiging van hierdie uitspraak. Teenoor Gert Garries verklaar hy: “Dis asof ek ’n gevoel van volkome bevryding kry” (p. 182). Volgens sy ervaring bevind hy homself dus ook geestelik in ’n “hoër sfeer”. Nadat Gert Garries se fiets oorboord gegooi is, vang die ballon “’n lugstroom wat na die hemel lei” (p. 184), waarmee ’n verband gelê word met die konsep dat die hemel (in spirituele sin) iewers “bo” is. Lord Sudden ervaar die styging van die ballon as “’n ekstatiëse ervaring” (p. 184). Op p. 185 word verklaar dat die ballon besig is om die “ewigheid” in te styg.

Wanneer die Minister in die slot van die roman op die toekoms fokus deur te verklaar: “Môre sal die son weer skyn Ek sien ’n reënboog vir ons land Suid-Afrika” (p. 19), word sy uitspraak met stilte beantwoord. Die

gehoor reageer nie, want “[h]ulle dra kennis van rampe en terreur dwarsdeur die wêreld. Wat probeer die Minister sê?” (p. 19). En wanneer daar ’n geleentheid vir vrae is, “[vra] niemand ... ’n enkele vraag nie”. Die finale evaluering van die toekoms van Suid-Afrika geskied langs die horisontale tydlyn wat na die toekoms lei. Dis ironies dat die konsep van ’n “reënboog-[nasie]” eers in 1994 ’n werklikheid sou word, 18 jaar na die publikasie van *Magersfontein! O Magersfontein!*. In daardie stadium (1976) het Leroux rede gehad om skepties te wees oor so ’n vooruitsig.

Slotsom

In *Leroux: ’n Lewe*, skryf J.C. Kannemeyer oor die polemieë wat tussen Leroux en Jan Rabie gewoed het na aanleiding van Rabie se verwyte dat daar te min “betrokkenheid” in Leroux se werk is (Kannemeyer 2008: 243-249). *Magersfontein, O Magersfontein!* is, wat dit betref, nie net Leroux se mees humoristiese roman nie, maar kan ook gesien word as – in die sin waarin Rabie dit bedoel het – sy mees “betrokke” roman. In beide opsigte speel die karnavaleske as kode ’n belangrike rol.

Verwysings

Bakhtin, Mikhail

1984 *Rabelais and His World* (1965), translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.

Kannemeyer, J.C.

2008 *Leroux: ’n Lewe*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Leroux, Etienne

1976 *Magersfontein, O Magersfontein!*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Malan, C.

1982 Karakterstudie van Marigold Rosemary deur die appèlraad. *Die oog van die son*. Pretoria, Kaapstad, Johannesburg: Academica.

Mike Prins

University of Fort Hare
michielp@mweb.co.za